SZTUKA

Miesięcznik ilustrowany, poświęcony Sztuce i Kulturze



Sztuka i Kultura,
Malarstwo, rzeźba, architektura,
Sztuka dekoracyjna, przemysł artystyczny,
Grafika, fotografia artystyczna,
Pomniki i zabytki sztuki i kultury,
Muzea, zbiory publiczne i prywatne,
Rozwój miasta, regulacya,
Ochrona piękna i pomniki przyrody.

ORGAN:
Galeryi Narodowej miasta Lwowa,
Muzeum narodowego im. Króla Jana III.,
Muzeum przemysłu artystycznego,
Towarzystwa Sztuk pięknych,
Koła Architektów we Lwowie,
Towarzystwa miłośników Lwowa,
Towarz. upiększenia miasta Lwowa i Okolicy,
Towarz. miłośników fotografii artystycznej.

Lwów, 1911.

Lipiec. — Zeszyt I. Rok I.

„SZTUKA“

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY, POŚWIĘCONY SZTUCE I KULTURZE

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA.

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI. Sekretarz Redakcyi: JAN PIETRZYCKI.

ADMINISTRACYA „SZTUKI“: pasaż Hausmana — Biuro Sokołowskiego.

REDAKCYA „SZTUKI“: Lwów, ul. Chmielowskiego 12 — Willa Palatyn.

WARUNKI PRENUMERATY:

PRZEDPŁATĘ PRZYJMUJE **ADMINISTRACYA „SZTUKI“ WE LWOWIE,** ORAZ WSZYSTKIE KSIĘGARNIE, BIURA DZIENNIKÓW i KANTORY.

NA CESARSTWO i KRÓLESTWO SKŁAD GŁÓWNY:

WARSZAWA, KSIĘGARNIA GEBETHNERA & WOLFFA.

PRENUMERATA WYNOSI:

	W GALICYI i AUSTRO-WĘGRZECH	W ROSYI i KRÓLESTWIE POL.	W NIEMCZECH	W EUROPIE franków	W AMERYCE
kwartalnie	6 kor.	3 Rbl.	6 marek	6·50	2 dolary
półrocznie	12 kor.	6 Rbl.	12 marek	13·—	4 dolary
rocznie	24 kor.	12 Rbl.	24 marek	26·—	8 dolarów
Zeszyt pojedynczy .	3 kor.	1 Rubel 50	3 marki	3 fr. 25	1 dolar

SZTUKA

SZTUKA

Miesięcznik ilustrowany, poświęcony Sztuce i Kulturze



LWÓW 1911.

SPIS RZECZY.

SPIS AUTORÓW.

SPIS ARTYSTÓW.

ILUSTRACYE.


Barszczowice

ARTUR GROTTGER: RUSINKA
WŁASNOŚĆ GALERYI NAR. M. LWOWA.



PROJEKT „PAŁACU SZTUKI“ we LWOWIE z r. 1908.
Arch. prof. Sadłowski.

OD WYDAWNICTWA.

Zakładamy we Lwowie ilustrowane pismo, poświęcone Sztuce i Kulturze.

Nie spekulacya wydawnicza, ani kaprys literacki, czy artystyczny, ale co raz powszechniejsze poczucie potrzeby, która nakazuje nawet ofiarę, powołuje „Sztukę“ do życia. Potrzeba kulturalna i narodowa.

Lwów ma wspaniałą tradycyę. Ognisko cywilizacyjne, brama Europy od wschodu, klucz do Polski na Rusi, — tem był przez wieki i przed wiekami. Przyszła potem długa doba upadku i zatraty. Zaczęły się rwać nici, wiążące z prześwietną przeszłością, — był czas, że się zdawało, że porwały się wszystkie.

Ale Lwów ostał się i odradza. Przemiany dziejowe, nowe warunki polityczne dały mu nową podstawę ekonomicznego, społecznego, kulturalnego rozwoju, zamieniły w centrum politycznych, ekonomicznych, kulturalnych instytucyi, dały mu środki tworzenia nowych. Postępy na wszystkich polach wielkie. Na miano wielkiego „Pomnożyciela“ we wszystkich dziedzinach narodowego, cywilizacyjnego życia Lwów sobie dawno zasłużył.

A jednak dzień każdy mówi o niebezpieczeństwach, rosnących w około i w domu, o zadaniach, które wyrastają z pod ziemi, olbrzymieją, jeżeli Lwów ma spełnić posłannictwo dziejowe, odegrać rolę, która spoczęła na jego barkach.

Zaczęło się też we Lwowie budzić, niestety od niedawna, zrozumienie, że ani przywilej urzędowej stolicy wielkiego królestwa, z siedzibą centralnych władz i dykasteryi, — chociażby Sejmu, — ani mieszkańców liczba, czy miejsce w podatników rzędzie, ani postępy materyalne, chociażby nawet takie, od których jeszcze-

śmy daleko, — nie starczą, żeby tej prastarej stolicy dać moc i siłę w obronie własnej, cóż dopiero mówić, żeby została twierdzą i zbrojownią narodowego i kulturalnego życia na wschodzie kraju.

Do wielkich zaniedbań należy cała dziedzina Kultury i Sztuki. Dopiero ostatnia doba, ostatnie lata prawie obudziły zrozumienie, jakim środkiem pierwszorzędnym zachowania, odrodzenia, rozwoju narodowej świadomości, rozbudzenia narodowego życia, ekspanzyi i zdobywczej siły narodowej — jest Sztuka.

Dopiero ostatnia doba przypomniała, co wiedziała Rada miasta, konsulowie, arcybiskupi lwowscy, kiedy u schyłku XVI. wieku powiedzieli, że Sztuka wszystkim innym *praestat et antecellit,* że ją podnieść i do najpierwszych policzyć trzeba, bo służy wierze i „dla ozdoby tej Rzeczypospolitej“.

Więc zaczyna się nareszcie zrozumienie, że jedną z najtęższych broni narodowego rynsztunku, jednym z najdzielniejszych środków uświadomienia, propagandy, pedagogii, szerzenia kultury, zdobywania dla narodowej myśli, — to obrona pamiątek i pomników wielkiej narodowej, kulturalnej i państwowej przeszłości, oddanie nowym generacyom świątyni kultury i sztuki, co otwiera kurhany i grobowce, „ubiera ojców w dawne ciała“, że „patrzeć będziem w ojców twarze“, zwłaszcza tam, gdzie pożoga dziejowa starła nieledwie do znaku pomniki przeszłości i nie bucha, jak pod Wawelem z każdego kamienia „wielkość, świecąca w długie narodowe noce“.

I zaczyna się budzić przeświadczenie, że jeżeli gdzie, to we Lwowie miejsce na takie zbiory, takie muzea narodowe, w których by widzieć każdy mógł, czem byliśmy, co niosła polska myśl i praca i krew i znój na szerokie rubieże wschodu, co jej zawdzięcza przeszłość, czem może być na jutro. I musi rozszerzyć się zrozumienie, że tu nie starczy urzędowy przywilej stolicy kraju, że trzeba czegoś więcej, żeby Lwów był istotną, duchową, narodową stolicą tej dzielnicy.

I co ważniejsze. Społeczeństwo polskie zrozumieć musi, że ta rola Lwowa, żeby był twierdzą, puklerzem, zbrojownią, centrum, ogniskiem, szkołą, duszą — to duża rzecz i zadanie, które nie w interesie własnym, ale całej przeszłości i całej przyszłości i całej Polski na Rusi spełniać musi, bo w tem nikt i nigdy go nie zastąpi i zastąpić nie potrafi.

Niestety, to zrozumienie po za Lwowem jeszcze prawie nie obudziło się. Przeciwnie. Kiedy zaledwie zaczęły się pierwsze usiłowania Lwowa, o własnych siłach i ofierze, żeby naprawić choć w części błędy i zaniedbania przeszłości, ratować choć szczątki tego, co uszło zagładzie, te skąpe *vestigia e naufragio erepta,* kiedy objawiły się pierwsze wysiłki, że stolica kraju także na polu kultury i sztuki jęła się ratować od kosmopolityzmu, szablonu, kasarni i baraki, kiedy zaczęła gromadzić własne zbiory sztuki dla narodowego pożytku, kiedy zapaliliśmy pierwsze kaganki, choć potrzeba, żeby światło płonęło całą łuną, — mamy już do czynienia z jakąś ciasną krytyką, z jakąś niechęcią prawie, z zazdrością niezawodnie, z którymi do walki trzeba stanąć co rychlej, bo są niedorzeczne, nie wahamy się powiedzieć wprost, bo są szkodliwe już — a mogą być zbrodnicze.

W interesie publicznym, narodowym, polskim podjęte usiłowania wymagają jeszcze zrozumienia u siebie w domu, — i w całem społeczeństwie polskiem, dla którego Lwów ponosi ofiary. I nie wahamy się powiedzieć: kto rozumie moc zadań, grozę niebezpieczeństwa, ten musi także rozumieć, że Lwów dźwiga bodaj czy nie „większy ciężar, niż może unieść“.

Ale Lwów z otwartej już drogi nie zejdzie. Niespożyta moc instynktu narodowego pozwoliła przetrwać i stać twardo i odrodzić siebie i drugich. Roli jednej ze stolic narodowego życia Lwów odebrać sobie nieda. I „z nas stara mówi cywilizacya“, co świeciła na olbrzymich przestrzeniach. Więc, nie czekając

na czyjąś pomoc, świadomi obowiązków, świadomi też prawa, co nie jest już samą spuścizną i używaniem, ale pracą i zasługą, chcemy po tę stołeczną rolę sięgać i sięgniemy.

Chcemy też, bo musimy, skończyć z rolą miasta drugorzędnego, któremu starsze dziejową świetnością, jeno rolę dorobkiewicza chcą przyznać i tolerować. Nie wahamy się zaprotestować, jakoby usiłowania lwowskie, instytucye, które Lwów powołuje do życia, były tylko i zawsze tylko — lwowskie. Bo są i będą i muszą być w całem tego słowa znaczeniu, z celu, ze środków, z ogromu zadań i ich narodowego znaczenia — narodowe.

Dla tego cieszyliśmy się i radowali każdym wysiłkiem i każdym sukcesem, które Kraków, odradzający się, podejmował w służbie Narodu. Ale bolało nas, gdy zasłużony inicyator krakowskiego Muzeum Narodowego, Ziemięcki przy tej sposobności pisał, że „Lwów ściąga do siebie wszystkie soki żywotne“, że ten Lwów „nie małą klęskę zadał naszemu sędziwemu grodowi“. I boli nas, nie do zniesienia, gdy usiłowania nasze spotykają się ciągle jeszcze z przekąsem, krytyką, zazdrością, — gdy są jeszcze umysły, co myślą, że nam wyższość pokażą swą pychą, z tytułu zasług minionych generacyj wielkiej przeszłości, i tą drugą, co nie umie ani ocenić, ani cieszyć się w narodowym interesie, z dorobków narodowej pracy po za peryferyą cienia, który rzuca własna wieża.

Przeciwnie. Ciesząc się, że Kraków i jego narodowe instytucye ściągają świadczenia i dary całego kraju, społeczeństwa, Narodu całego, że ofiara samego miasta może być skromniejszą, musimy natomiast i my stanąć z podniesionem czołem i powiedzieć głośno: i nasze instytucye, które powołujemy do życia, są narodowe i my spełniamy służbę narodową, a spełniamy ją na posterunku cięższym, a narodowo równie ważnym — może dziś ważniejszym.

W tej walce potrzebne nam pismo. Potrzebny, niezbędny organ dla propagandy narodowej, kulturalnej pracy we Lwowie, organ dla wszystkich pokrewnych usiłowań we Lwowie, na wschodnim krańcu, organ, który najpierw przekona, żeśmy znowu tak niewyzuci z przeszłości, żeby nas traktować, jak dorobkiewiczów, jak niezasłużonych, którym dostała się darmocha „stolicy urzędowej kraju“, która z tego tytułu „wyciąga wypływające korzyści materyalne“. Potrzebny dla tego, żeby przekonać, że ten Lwów ma stare instytucye i zbiory, i w nich skarby, które służyły już i nie przestają służyć narodowi całemu, a spełniły już posłannictwo swoje i uzbroiły generacye całe w rynsztunek, co pozwolił przetrwać przydługą dobę zatraty, a były krynicą odrodzenia. Potrzebny dla tego, żeby wykazać, że nowe instytucye, któreśmy o własnych siłach w ciągu lat kilku stworzyli i nad których rozwojem pracujemy, nie są ani w założeniu, ani w dotychczasowych dorobkach chybione, a zawierają już skarby.

Potrzebny nam jest organ, który umożliwi poznanie inwentarza pamiątek i pomników, ocalałych we Lwowie i przedewszystkiem na wschodnich ziemiach, który umożliwi odkrycia, odszukanie skarbów w rękach prywatnych, nie tylko zbieraczy, który służyć będzie Muzeum Narodowemu Króla Jana III., co nas nauczył wytężać własne siły, bo darmo „żądamy, żeby Bóg dla nas ciągle czynił cuda, czego *sine necessitate* czynić nie zwykł“ — i „Galeryi Narodowej miasta Lwowa“, która mimo swej młodości już ma może najkompletniejszy zbiór dzieł malarstwa polskiego od XVII. w., i innym starszym publicznym i prywatnym zbiorom we Lwowie, z którymi razem Lwów, prócz klejnotów, które posiadają inne zbiory polskie, stanowczo dorównywa innym centrom w Polsce.

Potrzebny nam jest organ, który udostępni Narodowi skarby, nagromadzone w zbiorach prywatnych lwowskich i w rękach zbieraczy i prywatnych właścicieli po za Lwowem i umożliwi tworzenie narodowego inwentarza kultury i sztuki.

Zakładamy pismo, poświęcone kulturze i sztuce, nowoczesny organ dla propagandy kultu przeszłości, historycznych stylów i kierunków całej spuścizny minionych epok, — który opracuje i ogłosi „skarb architektury“ rodzimej lwowskiej i ziem wschodnich, — „pazurami dzierżąc się własnej tradycyi“ — ale szukając równocześnie za skarbami swoistej, ludowej sztuki. — Ale ten kult narodowej przeszłości nie ma kończyć się na zbieractwie, ani zmartwieć w muzealnej ciasnocie, ale ma służyć żywej sztuce i kulturze, rozwojowi, odrodzeniu, przyszłości.

Ten kult narodowej przeszłości nie może też znaczyć, żeby zadawalniać się eklektycyzmem starych form i pozorami narodowymi bez żywego poczucia rodzimej odrębności, — ani też, żeby pod pozorem cech rodzimych zrywać z cywilizowanym światem i popadać w zdziczenie, brutalstwo i etnografię.

Więc w pełnem zrozumieniu nowoczesnych potrzeb i warunków życia, duchowej konieczności żywej, oryginalnej, nowej twórczości na wszystkich polach artystycznej produkcyi „Sztuka“ walczyć będzie także o prawo bytu dla nowych ideałów, o prawo bytu nowych form, wyrosłych na narodowym gruncie, nie zrywając przez to wcale prastarego związku sztuki polskiej ze sztuką świata.

„Sztuka“ będzie też we wszystkich dziedzinach sztuki plastycznej i jej zastosowaniu walczyć o prawo bytu dla każdego prawdziwego, samodzielnego talentu, dla wszelakiej twórczej indywidualności.

Pismo będzie służyć „Sztuce polskiej“ w pracy i walce o stanowisko — w Sztuce światowej.

„Sztuka“ pragnie skupić wszystkie pokrewne usiłowania, które chcą ratować przeszłość od zagłady, walczyć o piękno we wszystkich dziedzinach, bronić kraj i miasto od wandalizmu, barbarzyństwa, szablonu i kosmopolitycznej banalności, od zalewu „zbywkami“ cudzoziemskiej tandety.

„Sztuka“ chce przedewszystkiem rwać ku górze, ku żywej twórczości, ku odrodzeniu.

* * *

„Sztuka“ wychodzić będzie, jako miesięcznik, z początkiem każdego miesiąca, przynosić bogaty materyał ilustracyjny, o Lwowie nieść wiadomości po innych ziemiach polskich, dla Lwowa przynosić żywy obraz produkcyi artystycznej w innych dzielnicach i po świecie.

Malarstwo, rzeźba, architektura, — sztuka dekoracyjna, zdobnictwo, przemysł artystyczny, — grafika, fotografia artystyczna, — kultura, pomniki i zabytki sztuki i kultury, muzea, zbiory publiczne i prywatne, — rozwój miast, regulacya, — ochrona piękna i pomników przyrody, — miłośnictwo wszelakiego piękna, — to są dziedziny, którym „Sztuka“ służyć pragnie.

„Sztuka“ będzie organem „Muzeum Narodowego Króla Jana III.“ „Galeryi Narodowej miasta Lwowa“, „Muzeum przemysłu artystycznego“, „Towarzystwa miłośników przeszłości miasta Lwowa“, „Grona Architektów“, „Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych“, „Towarzystwa upiększenia Lwowa i okolicy“.

Redakcya zaprasza pracowników na niwie kultury i sztuki polskiej do współpracownictwa, — posiadaczy pamiątek i dzieł kultury i sztuki prosi o wiadomości i wizerunki, — wszelkich miłośników piękna w sztuce i przyrodzie o współudział, — społeczeństwo o poparcie usiłowań naszych.

REDAKCYA.

MUZEUM NARODOWE
IMIENIA
KRÓLA JANA III.
I JEGO ZADANIA.

W chwili zajęcia dzisiejszej Galicyi (1772) przez rząd austryacki, wiekowy dorobek kultury polskiej we Lwowie przedstawiał się bardzo poważnie. Mimo najazdów, łupieży, pożarów, kontrybucyi, mimo przeróżnych klęsk i katastrof, przeszłość cała przemawiała tu tysiącznymi zabytkami.

Miasto jeszcze o wyglądzie średniowiecznym, otoczone obronnymi murami, wałami, bramami i basztami. Wśród nich starożytny ratusz, stylowe kamienice, kościoły i klasztory; w około na przedmieściach typowe dwory i dworki, wiekiem pochylone cerkwie i monastyry, typowe bożnice, wszędzie zaś liczne dzieła rodzimej sztuki i przemysłu — jakżeż odmienny zupełnie od dzisiejszego miasta tworzyły obraz!

Zabór kraju przez obcy rząd, zmiana stosunków politycznych, zmieniają ten obraz radykalnie.

Zaraz na wstępie władze rządowe, usposobione wrogo i podejrzliwie, wypowiedziały wojnę wszelkim zabytkom polskiej przeszłości, popierały, lub wręcz nakazywały ich zagładę.

Pod hasłem zaprowadzania nowych, lepszych porządków, a w istocie celem ubezwładnienia miasta, zaczęto najpierw rozbierać stare fortyfikacye i przekształcać budynki publiczne. Stosownie do nowych potrzeb, zaczęto burzyć wszystko, co zbyt wymownie przypominało niedawną przeszłość, wysilano się na nowe formy, nie krępując się żadnymi względami. O tem, żeby jakiś zabytek przekazać przynajmniej w rysunkach, o tem z rzadkimi wyjątkami — nie myślał nikt.



KAMIENICA SOBIESKICH.

Dekrety kasacyjne cesarza Józefa II., oddały rządowi długi szereg starożytnych kościołów, klasztorów i cerkwi z ich majątkiem, pomnikami i mnóstwem dzieł sztuki i przemysłu. Z małymi wyjątkami, wszystko to zostało zmarnowane, rozprószone, lub sprzedane za wartość materyału. Domy Boże, z których niejeden był prawdziwą perłą architektury, jedne rozebrano do gruntu, inne, pozbawione ozdób, obrócono na cele rządowe, lub prywatne.

W niewiele lat potem, co z zabytków polskiej sztuki złotniczej zachowało się jeszcze po kościołach — zginęło w latach 1807 i 1810, kiedy skarbce kościelne musiały wydać rządowi austryackiemu na ratunek finansów, zrujnowanych wojnami Napoleońskiemi. Najcenniejsze okazy pochłonęła wtedy mennica!

Obawy rządu przed spiskami i powstaniami powodowały nieustanne konfiskaty broni, wśród której było mnóstwo starożytnej i drogocennej.

Napełniono nią oba dawne arsenały (królewski i miejski), a następnie niszczono bezwzględnie, łamano i jako złom, sprzedawano handlarzom na materyał.

Pod wpływem lekceważenia przez władze wszystkiego, co polskie, pod wpływem politycznego ucisku, ogólna apatya wspierała dzieło wandalizmu wobec starych pomników. Nawet inteligentne warstwy narodu przy całym swym patryotyzmie, na niszczenie pamiątek były obojętne, co więcej bez wahania przykładały do tego rękę.

Wówczas, gdy w innych polskich miastach, powstawały nasze największe zbiory — Lwów wyzbywał się tylko dzieł sztuki i pamiątek po dawnych wiekach. Ze starego ratusza, który znikł z widowni, wyrzucano precz portrety królów i hetmanów polskich, ogołacała się katedra łacińska z bezcennych zabytków, w ormiańskiej pamiątki znikały jedna po drugiej, dzieła sztuki z cerkwi wołoskiej poszły do zbiorów zagranicznych. Społeczność lwowska bez różnicy zawodów, wyznań i narodowości zawarła jakby jakieś przymierze, celem co rychlejszego i doszczętnego obrania miasta ze wszystkiego, cokolwiek tylko przypominać mogło sześć wieków jego górnej i chmurnej przeszłości.

Niemniej, panowie miasta do drugiej połowy XIX. wieku, tej przeszłości nie rozumieli, swoi jej nie doceniali, a ogniste race Hammersteina w r. 1848 zniszczyły to nawet, co na Józefińskim uniwersytecie przechować uważano za stosowne.

Przyszły czasy gwałtownego rozrostu Lwowa i masowego amatorstwa zagranicy na zabytki polskiej kultury. Lwów skrzętnie ścierał z siebie pokost starzyzny, burzył, łamał, „restaurował“, hołdując wszystkiemu, co z Wiednia nadeszło, a równocześnie nie mniej skrzętnie zaopatrywał zagranicznych handlarzy w „antyki“. Pustoszały domy prywatne, kościoły, cerkwie, synagogi, szły na eksport dzieła sztuki i stare wyroby przemysłu artystycznego, wędrował rzadki druk polski, czy ruski, obrazy, materye, jednem słowem wszystko, co się dało mniej, lub więcej dobrze spieniężyć. Prowincya starała się dorównać stolicy kraju i tak uszczuplały się wiekowe zasoby kulturalne tego szmata ziemi, gdzie co krok to kości polskich wojowników, polska praca, polska kultura, polska myśl...

Biadano wprawdzie u nas zawsze na niszczenie śladów przeszłości. Biadał na początku XIX. wieku uczony Bazylianin, ks. Kompaniewicz, biadał Wincenty Pol, Antoni Schneider, Mieczysław Potocki, Stanisław Kunasiewicz, Karol Widman i inni — ale owe biadania, to dziś tylko materyał...

Materyał do smutnej monografii o czasach i ludziach, co zniszczyli resztki Kazimierzowskiego Wysokiego Zamku, co św. Michała, najpiękniejsze dzieło lwowskiego odlewnictwa nad Pełtwią ustawili, lwa Lorencowiczowskiego na Kopiec wywlekli, resztkami rzeźb Kampianowskiego ratusza studnie przyozdobili, a z reszty — fundamenta nowych wybudowali kamienic.

Zakład narodowy im. Ossolińskich, jedyny w tym czasie we Lwowie, który miał obowiązek ratowania ginących pamiątek, nie spełniał niestety tak swego zadania, jakby był mógł, gdyby nie brak funduszów, a więcej jeszcze brak inicyatywy.

Ostatecznie jednak trzeba było przecież pomyśleć nad ratowaniem tego, co pozostało. Wołał w tym kierunku głosem wielkim obowiązek narodowy, nakazywała rola Lwowa, jako „pomnożyciela polskości“, przypominał ustawicznie przykład miast zagranicznych.

Początek zrobił w r. 1891 Zarząd Archiwum m., który myśl założenia „Muzeum historycznego miejskiego“ w czyn wprowadził i mimo utrudnień w miarę, a często ponad miarę bardzo szczupłych środków i dotacyi, zapewnił mu podwaliny i warunki rozwoju.

Tą drogą powstał obok Archiwum m., jako jego odrębny dział, zawiązek Muzeum historycznego m., ograniczony do r. 1908 jedynie tylko do pamiątek miasta Lwowa. Na inne nie było środków. Nie było nawet lokalu na wystawienie już zebranych zbiorów na widok publiczny. W jednej salce biura archiwalnego gromadziły się przez lat dwadzieścia, jakby w magazynie pamiątki municypalne i cechowe miasta, uratowane od zniszczenia, drogą urzędową ściągnięte, nabyte drogą kupna, nierzadko drogą darowizny, lub depozytu.

Ich liczba rosła z każdym rokiem, a równocześnie rosła suma kulturalnych obowiązków miasta Lwowa, jako stolicy kraju, jako ogniska życia duchowego całej dzielnicy Polski i to w ogniu walki będącej, w ciągłem niebezpieczeństwie, w przesadnej trwodze o swój narodowy charakter.

W pełnem poczuciu tych obowiązków narodowych i kulturalnych przystąpiła Gmina m. Lwowa między innemi do założenia Galeryi Narodowej. Z tego poczucia wynikła też potrzeba nabycia starożytnej „Kamienicy królewskiej“, a to dla uratowania i zachowania jej, jako najdroższej dla miasta pamiątki.

Od dawna odczuwano pragnienie, aby ta siedziba niegdyś Jana III., z którym Lwów tysiączne łączą wspomnienia — stała się własnością publiczną.

W maju 1908 r. pragnienie spełniło się — miasto zostało jej właścicielem. I z tą chwilą nie było w mieście dwu zdań co do przeznaczenia tej kamienicy, jako przyszłej świątyni narodowych wspomnień, muzeum pamiątek, ostoji zabytków przeszłości, w pierwszym rzędzie tych, które się odnoszą do osoby, rodu i epoki wielkiego króla i opiekuna miasta, zabytków przeszłości, znajdujących się na rodzimej ziemi bohatera, wojenną jego stopą wzdłuż i wszerz wymierzonej.

Miasto spłaciło dług wdzięczności dla wielkiego króla.

Na wniosek I. wicepr. Dra Tadeusza Rutowskiego. delegaci Rady m. uchwałą z 6. sierpnia 1908, przeznaczyli kamienicę wyłącznie na cele muzealne, a mianowicie na pomieszczenie mającego się założyć muzeum pod nazwą: „Muzeum Narodowe im. króla Jana III.“

Uchwała w ciągu miesiąca została wykonaną.

I odrazu, samorzutnie, jakby z żywiołową siłą narzucił się program nowo powstającego muzeum, jego narodowy ogólno polski charakter, jego kresowe znaczenie i doniosłość.

Zaraz to, czem w pierwszej chwili można było prowizorycznie wypełnić sale, które niegdyś były mieszkaniem królewskiem, usprawiedliwiło najzupełniej ramy przyszłego programu, nakazane koniecznością ratowania i zbierania przedewszystkiem tego, co w południowo-wschodnich dzielnicach b. Rzeczypospolitej zostało jeszcze, a co świadczy, żeśmy byli tu przed wiekami i jesteśmy.

Zebrane dotąd zbiory tworzą już wcale poważny zawiązek Muzeum. Złożyły się na nie na razie głównie portrety polskie (przeszło 300 sztuk) od XVI. do XIX. wieku, będące własnością miasta, bądź też dane mu w trwały przeważnie depozyt przez kościoły, klasztory i osoby prywatne. Większość portretów słaba może pod względem artystycznym, ale cenna ze stanowiska kultury i historyi. Samych portretów Jana III. i jego rodziny jest już czternaście. Nie brak też i innych pamiątek, do osoby tego króla się odnoszących, jak medali, monet, pieczęci, sztychów, druków, dyplomów, autografów itd. Mnóstwo innych przedmiotów, jak broń, wykopaliska, lapidarium itd., nie mogło być jeszcze wystawionych z powodu restaurowania sal.

Do Muzeum włączono na razie także zabytki, odnoszące się do Lwowa, jak: widoki miasta całego i poszczególnych jego części, ulic, budynków, scen historycznych, zabytki cechowe, municypalne, monety i medale bite we Lwowie, portrety mężów, związanych z przeszłością Lwowa i t. d.

Wszystkie te zbiory zapełniły 14 sal I. i II. piętra kamienicy.

Z tą chwilą poczęły płynąć dary i propozycye zakupna muzealiów, inne właściciele ich poczęli składać, jako depozyta. A kto wszedł w podwoje muzealne, przyznać musiał, że stworzono instytucyę narodową pierwszorzędnego kulturalnego znaczenia.

Tak powstało i rośnie „Muzeum Narodowe im. króla Jana III.“, i tak, jakiem jest obecnie w ciągu prawie trzechletniego istnienia, spełnia te wszystkie zadania, które się wiążą z tego rodzaju instytucyą: Uczy przedewszystkiem społeczność lwowską kochać i szanować przeszłość i rzeczy swojskie, ratuje od niechybnej zagłady, lub rozprószenia pamiątki polskiej historyi i kultury, dostarcza poważnego materyału do studyów i badań naukowych.

Ale to wszystko, to zaledwie początek, zawiązek Muzeum takiego, jakie ono we Lwowie być powinno i być musi!

Pierwszym warunkiem dalszego jego rozwoju jest dokończenie restauracyi samej „Kamienicy królewskiej“. Restauracya ta dokonywa się obecnie z całym pietyzmem dla pamiątkowej i architektonicznej wartości kamienicy; dokonana zaś będzie wówczas, gdy stara siedziba królewska zajaśnieje dawnym blaskiem i pięknem swych fasad, gdy przywrócony zostanie dwupiętrowy krużganek, który dawniej okalał jej dziedziniec, gdy parterowa sala, tak imponująca, jak owa dawna kordygarda i tak architektonicznie piękna, jak sala gotycka z ostrołukowemi sklepieniami i inne — staną otworem na pomieszczenie zbrojowni i tego wszystkiego, co dziś dla braku miejsca czeka jeszcze wystawienia na widok publiczny.

A następnie cały szereg innych zadań czeka Muzeum, takich, jak naukowe opracowanie zbiorów, umiejętne ich ugrupowanie, uprzystępnienie ich w najszerszej mierze, tak dla zwiedzającej publiczności, jak i dla osób, pracujących naukowo.

Jako organizm żywy, którego potrzebę odczuwa społeczeństwo, musi Muzeum dążyć do utworzenia w niem działu zabytków ruskich, żydowskich, ormiańskich, ażeby było pełnem odzwierciedleniem tego życia i stosunków, które istniały na wschodnich krańcach Rzeczypospolitej przez tyle wieków.

Obok tych wszystkich zadań, specyalnem zadaniem Muzeum powinno być: stworzenie wielkiej galeryi polskich portretów historycznych i zebranie jak największej ilości okazów polskiej broni. Przy zabiegach i wysiłkach wiele jeszcze w tym właśnie kierunku da się zrobić.

Z czasem, gdy zbiory liczebnie urosną, będzie musiało nastąpić ich zróżniczkowanie i wydzielenie działu zabytków, do Lwowa się odnoszących, jako osobnego „Muzeum historycznego miejskiego“.

Nim to nastąpi — od opieki miasta, kraju, państwa, od poparcia i ofiarności polskiego społeczeństwa, od tych, którzy losami tej instytucyi kierować będą — zależy jej przyszłość.

Początek i wszystkie warunki rokują najlepsze nadzieje jej rozwoju na chlubę miasta i narodu.

Dr. Aleksander Czołowski.

DWA PORTRETY KRÓLEWSKIE.

Muzeum Narodowe im. króla Jana III. we Lwowie, otrzymało w depozyt od lwowskiego klasztoru OO. Bernardynów portrety dobrodziejów zakonu i fundatorów. Wśród nich zwracają przedewszystkiem uwagę portrety Zygmunta III. i Władysława IV., nie tyle z powodu swojej artystycznej wartości, ile, jako nieznane portrety tych dwu królów, malowane współcześnie z początkiem XVII. w. i pod względem ikonograficznym wcale ciekawe.

Król Zygmunt III. przedstawiony jest w połowie naturalnej wielkości, powyżej kolan, na ciemnem tle komnaty z czerwoną draperją. Postać mężczyzny w podeszłym wieku, z twarzą ociężałą, bladą, jakby nalaną, w stroju, który w Polsce współcześnie „szwedzkim“ nazywano, w płaszczu szerokim z białą kryzą, z łańcuchem i orderem złotego runa na piersiach. W prawej ręce trzyma król rękawiczki, lewa wsparta na złotym koszu rękojeści rapira. U góry napis, stwierdzający, że król był długoletnim, a szczodrym dobrodziejem lwowskiego klasztoru Bernardynów, oraz rok 1620., w którym prawdopodobnie obraz został namalowany.



KRÓL ZYGMUNT III.
Muzeum Narodowe Jana III.

Drugi portret przedstawia króla Władysława IV. z r. 1633, a zatem wkrótce po elekcji. Wbrew wszystkim późniejszym portretom, wyobrażającym króla, jako mężczyznę otyłego, wygląda tu Władysław IV. wcale smukło, z wygiętą linią bioder. Postać powyżej kolan, na tle komnaty z czerwoną draperją i piecem, z twarzą, okoloną bujnymi włosami, wąsami i szwedzką, szpiczastą brodą. Strój bardzo bogaty: rodzaj żupana, z ciemnoczerwonego aksamitu, z pod którego wyglądają rękawy szaty spodniej, również czerwonej, o jaśniejszym odcieniu, zakończone koronkowymi manszetami. Na prawym ramieniu zwisający płaszcz fałdzisty. Prawa ręka, oparta na stole, na którym spoczywa korona, lewa wolno zwisająca. U góry po prawej stronie napis zawierający między tytułami także *„electus Caesar Moschoviae“* i rok 1633.

Obydwa portrety są prawie jednakowych rozmiarów, które wynoszą: Zygmunt III. 109×140 cm., Władysław IV. 98×136 cm.

Portrety te wisiały w zakrystji kościoła OO. Bernardynów i znane są w literaturze. Opisał je Felicjan Łobeski w „Dodatku tygodniowym do „Gazety lwowskiej“, a w r. ubiegłym O. Norbert Golichowski w wydanym przez siebie opisie kościoła i klasztoru OO. Bernardynów.

Zaraz, na pierwszy rzut oka nie ulega żadnej wątpliwości, że obydwa portrety są tego samego pędzla. Układ postaci, charakterystyka twarzy, układ rąk, nawet identyczne tło i koloryt, są tego niezbitym dowodem.

Również zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości, że są one dziełem lwowskiego malarza cechowego, wykonanem na zamówienie Bernardynów, albo też im ofiarowanem.

Jak wiadomo, bractwo malarzy lwowskich, datuje się od roku 1596, od znanego przywileju arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego, zatwierdzonego następnie przez króla Zygmunta III. i nuncjusza papieskiego Germanika Malaspinę. W chwili powstania miało ono w swojem łonie siedmiu mistrzów, z których jeden (Jan Ziarnko) zasłynął później we Francji, a u nas

obecnie coraz żywsze budzi zainteresowanie, drugi (Jan Swankowski) natomiast miał wielką sławę za życia, jako gienialny samouk *„non tam praeceptore aliquo, quam natura duce, pictor egregius“*.

W drugim i trzecim dziesiątku lat XVII. w. cech malarski we Lwowie nie wykazuje świetniejszych nazwisk, ani też — jak świadczą obydwa nasze portrety, wielkich arcydzieł.

Wglądając jednak w stosunki cechowe, — o ile są one znane, — oraz przepatrując spis nazwisk malarzy lwowskich, podany przez Władysława Łozińskiego w „Sprawozdaniach komisji do badania historji sztuki“, posądzić można dwu malarzy o autorstwo niniejszych portretów. Był to albo Ławrysz, malarz pracujący we Lwowie na początku siedmnastego wieku, albo też Fedor Sienkowicz, który żył we Lwowie około r. 1630. Obaj wykonywali wiele robót dla Mniszchów, którzy byli również dobroczyńcami klasztoru lwowskich Bernardynów, o czem świadczy portret Jerzego Mniszcha, wojewody sandomierskiego, ojca Maryny Mniszchówny, t e g o s a m e g o p ę d z l a, co o b y d w a p o w y ż s z e p o r t r e t y i tak samo w posiadaniu Bernardynów znajdujący się (dziś depozyt Muzeum Sobieskich).



KRÓL WŁADYSŁAW IV.
Muzeum Narodowe Jana III.

Tenże Mniszech pozostał malarzowi Ławryszowi dłużnym kwotę 125 złp. „za kopie“, dla niego wykonane, a starosta znowu lwowski Mniszech winien był Fedorowi Sienkowiczowi „za 50 kopii po złotych 5“.

Oczywiście niepodobieństwem jest stwierdzić, czy portrety powyższe są owemi „kopiami“, dla Mniszchów wykonanymi, tak samo, jak trudno wyrozumieć, co mistrz rozumiał pod „kopią“, czy przerys z innego obrazu, czy też może „kopię“ samej osoby, czyli właściwy portret.

O ile jednak są to kopie, to w każdym razie nie wykonano ich z jakichś znanych nam dotychczas obrazów, czy sztychów. W zbiorze rycin biblioteki Pawlikowskich nie ma ryciny, któraby wykazywała jakiekolwiek powinowactwo z obu portretami, natomiast rysy obydwu królów, chociaż zatarte grubym, drewnianym sposobem malowania na naszych portretach, dadzą się odszukać we współcześnie rysowanych sztychach. Zygmunt III. na miedziorycie Łukasza Kiliana (kat. Czapskich 2262) przypomina trochę portret lwowski, a tak samo Władysław IV. na sztychu z r. 1625 rylca M. Gundelacha. W ikonografii przeto obydwu królów zajmują nasze portrety miejsce odrębne. Specjalnie zaś portret Władysława IV. wykonany został być może w czasie pobytu jego we Lwowie w r. 1633, a w takim razie miałby wartość naocznej obserwacji. Twarz Władysława IV. przypomina też nieco późniejszy znacznie portret Souttmanna, rytowany na miedzi przez J. Süiderhoeffa, a natomiast zupełnie nie jest podobny do współczesnych portretów P. Soutmanna (z okrągłą brodą), ani też Rubensa (miedzioryt P. Pontiusa).

Portrety nasze nie świadczą o wysokim poziomie artystycznym lwowskiego cechu malarskiego — są jednak zabytkiem lwowskiego malarstwa z pierwszej połowy siedmnastego wieku, pod względem ikonograficznym i kulturalnym bardzo ciekawym, a tem cenniejszym, że wogóle takich zabytków mało się do dnia dzisiejszego zachowało.

Franciszek Jaworski.



SZKOŁA NEAPOLITAŃSKA OKOŁO r. 1600.
Wł. Gal. nar. m. Lwowa.

KAZIMIERZ CHŁĘDOWSKI.

RZYM i LUDZIE BAROKU.

RODZINA CENCICH.

I.

Francesco Cenci i jego rodzina byli to ludzie moralnie upadli, z których część przynajmniej musiała skończyć pod toporem kata; nie znajdziemy tam ani jednego szlachetnego charakteru.

Mimo to wglądnięcie w stosunki rodzinne Cencich jest dzisiaj zajmujące, gdyż proces ich odsłania zepsucie, jakie panowało w społeczeństwie rzymskiem w końcu XVI stulecia. Cenci należeli do wysokiej szlachty rzymskiej, zajmowali już w XII wieku ważne stanowiska, łączyli się z wielkimi rodami, jak Astalli, Albertoni, Massimi, Frangipani, Orsini, Lanti i t. d. i mieli jeden z najwspanialszych pałaców w Rzymie, na brzegu Tybru. Wieża Cencich została zburzona dopiero w ostatnich dziesiątkach lat, gdyż stała na zawadzie założeniu spaceru, zwanego „passegiata del Lungotevere“. Blizko pałacu wznosi się kościół S. Tomaso a Cenci, ufundowany jeszcze w r. 1113, który Cenci uważali niejako za swój kościół rodzinny.

Cenci mieli duży majątek, a w XVI wieku przyczynił się do powiększenia fortuny głównie Cristoforo Cenci, kleryk Kamery Apostolskiej. Cristoforo był naczelnym skarbnikiem papieskim, a prócz tego miał sobie powierzonych sporo publicznych urzędów, z których tak dobrze umiał korzystać, że pozostawił majątek, wynoszący na dzisiejszą monetę przeszło dwa miliony lir, co w ówczesnych stosunkach miało o wiele większą wartość. Zarządzał on także funduszami kościoła św. Tomasza w sposób podobny, jak papieską kasą, ponabywał też mnóstwo winnic, folwarków, will i pałaców. Żonatym nie był, ale miał stosunek z niejaką Beatryczą Arias, kobietą zamężną, niższego stanu, która go obdarzyła synem, Franceskiem. Małżonek Beatryczy nic nie miał przeciwko temu, aby Cristoforo uważał Franceska za swego syna, a nawet, aby go nazwał Cencim. Mówiono jednak, że najwięcej praw ojcowskich do tego syna miał Izraelita, nazwiskiem Falcione, do którego Francesco był nawet podobny.

Gdy Cristoforo umierał, mąż Ariasowej już nie żył. Na łożu śmierci połączył się więc węzłem małżeńskim z matką Franceska, a był już wtedy tak osłabiony, że nie miał nawet siły włożyć pierścionka na palec Beatryczy i obecny notaryusz musiał go w tej mierze wyręczyć. Czując zapewne zbliżający się kres życia, upełnoletnił Cristoforo Franceska, pomimo, że chłopak nie miał jeszcze lat dwunastu, a może i dobrze uczynił, gdyż Beatrice wyszła niebawem po raz trzeci zamąż za rządcę zmarłego Cristofora, adwokata, Ewangelistę Recchię di Barbarano, i majątek Cencich byłby narażony na rabunek ojczyma.

Ażeby wyjść na wykształconego człowieka, na to Francesco nawet nie miał czasu; ojciec wszakże utrzymywał dla niego nauczyciela, jak się zdaje pedagoga o niezbyt wysokiej kulturze i moralności, gdyż nauczyciel i uczeń pobili w r. 1560 aż do krwi jakiegoś Quintiliana di Vetralla i musieli stawać przed sądem. Młody Cenci wcześnie się zaprawiał do bijatyk. Żył wogóle prędzej, jak inni; w czternastym roku już się ożenił z Ersilią Santacroce, siostrzenicą swego byłego opiekuna, panną z dobrej rodziny, która mu wniosła pięć tysięcy skudów w posagu. Zaledwie się oświadczył 24. października 1563 r.

*) Wyjątek z dzieła J. E. Dra K. Chłędowskiego, które w jesieni opuści prasę, udzielony dla naszego pisma przez Autora, za uprzejmą zgodą nakładcy p. H. Altenberga we Lwowie.

o rękę Ersilii, a już w tydzień później prowadził ją do ołtarza. Widocznie miał poparcie w biurach Watykanu i uzyskał pozwolenie na sumaryczne zapowiedzi. W przeciągu dwudziestu jeden lat (1563—1584) pożycia miał z tą pierwszą żoną dwanaścioro dzieci, z których pięcioro umarło, a pozostało przy życiu pięciu synów i dwie córki, Antonina i Beatrice.

Cała ta liczna rodzina znalazła się naraz wobec wielkiego majątkowego niebezpieczeństwa. W roku 1585 wstąpił Sykstus V na tron papieski, a że musiał oddawna wiedzieć, iż Cristoforo Cenci nadużywał zaufania, położonego w nim przez papieży, za których był jeneralnym skarbnikiem Kamery Apostolskiej, więc kazał rzecz badać i zagrozić Franceskowi odebraniem nieprawnie nabytego majątku. Co więcej, papież uważał zaślubiny Cristofora z Beatryczą Arias za nieważne, jako zawarte z ominięciem niektórych przez Kościół wymaganych formalności, a zatem i Franceska za nieprawego syna Cristofora. Ponieważ jednak Francesco miał już lat czterdzieści jeden, a dwadzieścia ośm lat upłynęło od chwili, kiedy Cristoforo zawarł małżeństwo na łożu śmierci z Beatryczą Arias, przeto papież dał się ułagodzić i pozwolił na zatwierdzenie owego małżeństwa pod warunkiem, że Francesco Cenci zapłaci Kamerze Apostolskiej dwadzieścia pięć tysięcy skudów. Francesco zapłacił, a pieniądze zostały obrócone na budowę mostu na Tybrze, który zwano podówczas Ponte Felice. Francesco otrzymał cyrograf, w którym powiedziano, że Cristofora Cenci uważa się, jak gdyby nie był klerykiem, Franceska zaś za urodzonego z małżeństwa, legalnie zawartego, a Beatryczę Arias, jak gdyby oprócz Cristofora Cenci nie miała była innego małżonka. Dokument ten nazwano „sanatoria“, uzdrowieniem stosunków rodzinnych Franceska.

Te legalizacye nie poprawiły wszakże charakteru Franceska. Był on człowiekiem w najwyższym stopniu gwałtownym, kłótliwym, rozbijał głowy sługom, bił dzieci, głodził, a jako sknerę i chciwca nienawidziło go całe miasto. Śladami ojca poszli i synowie, tak, że niebawem sądy rzymskie z żadną może rodziną nie miały tyle do czynienia, co z domem Cencich. Już od roku zaślubin (1563) rozpoczyna się rejestr wydanych na Franceska wyroków i wykaz grzywien, które musiał zapłacić. Sądy bowiem trzymały się najczęściej tej zasady, że bogatych zbrodniarzy uwalniano za wysoki okup, a ubogich skazywano na śmierć. Francesco powiesił w roku 1568 jednego ze swych dzierżawców; uwięziono go wprawdzie na razie w Narni, lecz uciekł stamtąd w Abruzzy. Pius V kazał go schwytać i osadzić w zamku Św. Anioła. Zdaje się, że tam długo nie przebywał, wykupił się bowiem, składając Kamerze Apostolskiej pięć tysięcy skudów. Następnego roku, rozgniewawszy się na służącego, że drzwi nie zamknął, zaczął go kijem tak okładać, że go zranił w głowę. Znowu uwięziono gwałtownika, ale tym razem osadzono w wieży, przeznaczonej dla zwykłych zbrodniarzy, w Tordinona. Za wstawieniem się jednak kardynała Carafy został Cenci wkrótce uwolniony. Nauka nie skutkowała; w kilka lat później tak ciężko pobił kijem i poranił obcasami od butów swoją służącą, Maryę z Medyolanu i chłopca stajennego, Giorgia Peretto, że został wydalony z państwa papieskiego na sześć miesięcy.

Tymczasem dzieci dorastały. W roku 1595 Antonina Cenci wyszła zamąż za Lucia Savelli, ale młoda kobieta wcześnie umarła w jesieni r. 1598, jeszcze przed wielką rodzinną katastrofą, przed procesem Beatryczy.

Najstarszy syn Franceska, Giacomo, narobiwszy długów i skradłszy ojcu z mieszkania sporo pieniędzy i klejnotów, sfałszował na szkodę Franceska dokument na 13.000 skudów i z sądami ciągle miał do czynienia, to z powodu zakazanej gry w kości, to za jakieś miłosne sprawy.

Nie lepsi byli młodsi synowie Franceska: Cristoforo i Rocco; mając jak najgorszy przykład w domu, grali w kości i robili długi, gdzie się dało, tak dalece, że aż trzydziestu wierzycieli pozwało ich do sądów o zwrot udzielonych im pożyczek w ogólnej sumie szesnastu tysięcy skudów. Stosunek pomiędzy ojcem, a synami pogarszał się z dniem każdym, doszło nawet do tego, że Francesco wypędził z domu wszystkich trzech synów, zapowiadając, że im nie da nic na utrzymanie i że długów za nich płacić nie będzie. Pozwolił im wszakże mieszkać w jednym z licznych domów, które w Rzymie posiadał.

Synowie, pozbawieni wszelkich środków do życia, pozwali ojca przed trybunał o alimentacye. W sprawę wdali się wszakże kardynałowie Mattei i Aldobrandini i skłonili Franceska do wypłacania najstarszemu synowi po sto skudów miesięcznie; Cristoforo i Rocco mieli otrzymywać tylko po ośm skudów.

Do zupełnego poróżnienia się rodziny przyczyniło się jeszcze ożenienie się Giacoma przeciw woli ojca. Giacomo pojął w r. 1591 za żonę Ludwikę Velli, bliską swoją krewną, córkę Cezara Cenci. Zdaje się, że Ludwika albo nie miała żadnego posagu, albo bardzo mały, wskutek czego Giacomo nie mógł się utrzymać z owych stu skudów, które mu ojciec przeznaczał. Nienawiść syna ku ojcu wzmogła się jeszcze bardziej, gdy Giacomo dowiedział się o testamencie, w którym Francesco wydziedziczył dwóch najstarszych synów, Giacoma i Cristofora, ograniczając ich do zwykłej legitymy.

We dwa lata po synu, w r. 1593, ożenił się także Francesco po raz wtóry. Wybraną była Lukrecya Petroni, wdowa po Feliksie Vellim, z którym miała sześcioro dzieci. Najstarsza jej córka była już za mąż wydana, a trzem pozostałym przyobiecał Francesco dać po tysiąc

skudów posagu. Ta Lukrecya Petroni była cokolwiek lepszą, aniżeli cała rodzina Cencich.

Giacomo tak znienawidził ojca, że postanowił go zgubić jako jedyną przeszkodę rodzinnego szczęścia. Zdaje się, że były pewne poszlaki, iż Francesco oddaje się sodomie, która jako „crimen pessimum" pociągała za sobą spalenie winnego. Giacomo z tych podejrzeń skorzystał. Oskarżył ojca przed trybunałem inkwizycyi o ową zbrodnię, która zresztą była wówczas nadzwyczaj rozpowszechnioną pomiędzy mężczyznami wyższych klas społeczeństwa. Franceska uwięziono, wytoczono mu proces, ale z zeznań świadków, a mianowicie Maryi, zwanej „la bella Spoletina", z którą Cenci miał stosunek i jakiegoś chłopca stajennego i innych, nie można nabrać zupełnego przekonania, że Francesco był winnym zarzuconej mu zbrodni. Cokolwiekbądź, owe zeznania dowodzą, że Cenci należał do ludzi, dla których jakieś zasady moralności zupełnie nie istniały. Niektórzy świadkowie obstawali przy swych zeznaniach, oskarżających Franceska, pomimo że ich męczono na torturach, sam Cenci zaś utrzymywał ciągle, że jest niewinnym. Gdy go wszakże miano poddać próbie powrozów, odwołał się do łaski papieża, był to bowiem jedyny sposób, aby nie dopuścić do tortur i uniknąć strasznej kary spalenia na stosie. Papież uznał wprawdzie Franceska winnym, lecz zamienił karę śmierci na grzywnę w kwocie 100.000 skudów i na zapłacenie kosztów procesu. Nadto nie wolno było Cenciemu wydalać się z jednego ze swych zamków, który mu na łagodne więzienie został przeznaczony, ani też opuszczać Rzymu, pod karą 150.000 skudów. Owe 100.000, które według dzisiejszej monety równały się pół milionowi franków, zostały obrócone na zakupno zboża dla Kamery Apostolskiej, która w czasach drożyzny sprzedawała ludowi zboże po tańszej cenie, albo rozdawała je ubogim za darmo.

Zaledwie Francesco opuścił publiczne więzienie, wniósł skargę przeciw synom, że przekupili świadków, aby fałszywe porobili zeznania. Nowy więc proces, w którym jeden ze świadków zeznawał, jakoby Giacomo go namawiał, aby otruł, albo w inny sposób zgładził Franceska. Mimo to sąd uwolnił Giacoma, ponieważ zeznania innych świadków były dla niego korzystne.

Synowie Franceska należeli do największych awanturników w Rzymie; jeżeli Giacomo był zły i podstępny, nie cofający się przed żadną zbrodnią, gdy mu chodziło o osiągnięcie jakiego celu, to drugi po starszeństwie, Cristoforo, mniej rozważny, ciągle miał sprawy w sądach z powodu swej gwałtowności. Jak wojował, tak zginął. W nocy 12. czerwca 1598 skradał się w towarzystwie jednego tylko służącego, Ottavia Pali, do jakiegoś domu na isola di S. Bartolomeo, gdzie mieszkała piękna żona rybaka. Miał z nią stosunek zaledwie od trzech dni i nie wiedział zapewne, że jego rywalem był Paolo Bruno Corso, człowiek niższego stanu. W pobliżu domu rybaczki kazał Cristoforo zatrzymać się służącemu i czekać. Ottavio usiadł pod murem i zasnął. Po chwili zbudził go jakiś hałas, pobiegł w kierunku, gdzie jego pan poszedł, i znalazł zamordowanego Cristofora, leżącego na ulicy. Z dochodzenia okazało się, że go zabił Corso.

Gorszym od Cristofora był Rocco Cenci, którego nigdy nie brakowało tam, gdzie w nocy zakłócono spokój uliczny. Raz napadł o godzinie trzeciej po północy, w koszuli, ze szpadą w ręku, w towarzystwie dwóch służących, na dom sąsiadów z jakiejś błahej przyczyny; innym razem, spotkawszy kilku rybaków, kazał im pomiędzy sobą urządzić wyścigi, a gdy rybacy nie chcieli słuchać błazeńskich pomysłów panicza, wyciągnął szpadę, rzucił się na nich i poranił biedaków dość ciężko. Skazano go na zapłacenie grzywny w kwocie pięciu tysięcy skudów, a gdy ojciec nie chciał dać pieniędzy, uwięziono Rocca na krótki czas, a następnie skazano na wygnanie, na uniwersytet — do Padwy. Przed owem wygnaniem kazał gubernator Rzymu dać mu trzy cięgi grubym powrozem, jako ojcowskie napomnienie. Po dwóch latach pozwolono mu wrócić.

Przyjacielem i towarzyszem w awanturach Rocca był monsignor Mario Guerra, sekretarz kardynała Montalta. Guerra nie był duchownym, pomimo, że nosił sutannę, istniał bowiem zwyczaj aż do czasów Piusa IX, że nawet świeccy urzędnicy Kuryi mogli się ubierać w duchowne szaty i otrzymywać beneficya. Guerra był krewnym Cencich, ojciec bowiem jego, Stefano, ożenił się z Lukrecyą Arias, siostrą Beatryczy, matki Franciszka Cenci. Zdaje się, że monsignor pomagał przyjacielowi do wyniesienia rozmaitych wartościowych przedmiotów z domu rodzicielskiego w czasie, kiedy Francesco był uwięziony, przyszło bowiem do karnej rozprawy o kradzież, w której siostra Rocca, Beatrice, świadczyła przeciw bratu i przeciw Guerze.

Rocco miał także jakieś zajście z Amilkarem Orsinim, nieślubnym synem hrabiego di Pitigliano. Dwaj nieprzyjaciele spotkali się w nocy 10 marca 1595 r. na placu S. Maria in Monticelli, wyciągnęli szpady, rzucili się na siebie i Orsini tak głęboką ranę zadał Roccowi, że ten padł nieżywy.

W ten sposób tracił Francesco synów; pozostało ich jeszcze trzech: Giacomo, Bernardo i Paolo, zawsze jeszcze dość na to, aby, po połączeniu się z Beatryczą, ojca prędzej pozbawić życia, aniżeli się mógł spodziewać.

W takiem otoczeniu rodzinnem żyła Beatrice, a z natury gwałtowna, namiętna, poddawała się tem żywiej szkodliwym wpływom, które bezustannie na nią działały. O dobrych wpływach mowy tam być nie mogło, gdzie jedyną spokojną istotą w rodzinie była jej macocha, Lukrecya Petroni. Beatrice przewyższała jednak

Lukrecyę i inteligencyą i namiętnościami. Petroni, słabego charakteru, myśląca tylko o zabezpieczeniu losu córkom z pierwszego małżeństwa, nie umiała sobie wyrobić stanowczego wpływu w nowej rodzinie. Zresztą, poznawszy bliżej Franceska, mogła go wkrótce równie znienawidzieć, jak jego dzieci.

II.

Grzywny, jakie Francesco musiał zapłacić skarbowi za własne winy i wybryki synów, doszły do takich sum, że nawet duża fortuna Cencich na razie się zachwiała. W dwóch latach 1594 i 1595 wynosiły one co najmniej 116.000 skudów, a uwięzienie Franceska wpłynęło także niekorzystnie na stan jego interesów. Postanowił więc przynajmniej na jakiś czas wydalić się z Rzymu, aby żyć oszczędniej, na co musiała wpłynąć i obawa, aby syn najstarszy, którego zawiodła nadzieja, że ojciec zginie pod toporem kata, nie starał się go otruć, albo w inny sposób pozbawić życia. Zwrócił się więc do swego przyjaciela, księcia Marzia Colonny, aby mu pozwolił zamieszkać w jednym ze starych zamków, a mianowicie w Petrella, w neapolitańskich Abruzzach. Zamek Petrella był położony niedaleko Aquili, okolicy pustej, w której nie miało się żadnych przyjemności, ale też i żadnych prawie wydatków. Otrzymawszy to pozwolenie, wybrał się Francesco na wiosnę r. 1595 z żoną i Beatryczą, tudzież z trzema służącymi w drogę. W Petrelli przyjął ich kasztelan Colonnów, Olimpio Calvetti, pięćdziesięcioletni człowiek, o burzliwej przeszłości. Przystojny jeszcze, chociaż trochę otyły, o ogorzałej twarzy i brodzie, przyprószonej lekką siwizną, ubierał się Calvetti z hiszpańska i nosił czarny kapelusz o dużych krysach, na którym był przyszyty obrazek Madonny z Loreto. Za młodych lat był czeladnikiem krawieckim u majstra Antoniego w Rzymie, w pobliżu kościoła SS. Apostołów, a gdy Marcantonio Colonna zaciągał w r. 1570 milicyę na wojnę przeciw Turkom, Olimpio porzucił igłę, a przypasał szpadę i walcząc pod Lepanto, otrzymał ranę w głowę, z której się bardzo szczycił. Powróciwszy z wojny, służył u Prospera Colonny w Neapolu, z początku, jako stajenny, że się jednak umiał przypodobać owemu możnemu rodowi, został następnie kasztelanem zamku w Petrelli. Na sumieniu miał tylko dwa morderstwa: raz zabił strażnika polowego, a drugi raz w r. 1590 szynkarza w Rzymie, nazwiskiem Angela, który utrzymywał osteryę koło rzeźni de' Corvi. Że jednak chodziło o morderstwo „małych“ ludzi, więc potrafił uniknąć kary. Olimpio ożenił się w Castello di Petrella z niejaką Plantillą, która mu powiła córkę; było to ukochane dziecko kasztelana.

Zamek był niezbyt duży, ściany w pokojach i na korytarzach malowane, a z jednej komnaty wychodziło się na balkon, położony tak wysoko, że spadłszy stamtąd, można się było zabić na miejscu. Na pierwszem piętrze, na piano nobile mieszkały Lukrecya i Beatrice, na parterze Olimpio ze swoją rodziną.

Osadziwszy żonę i córkę w owej pustelni, z widokiem na góry i doliny, powrócił Francesco z jednym służącym do Rzymu, gdzie dwa lata pozostał, zajmując się uporządkowaniem interesów i traktując z księciem Mantuańskim o kupno markizatu d'Incisa. Pomimo więc owych wysokich grzywien, zapłaconych kamerze papieskiej, majątek Cencich musiał być jeszcze bardzo duży, skoro Francesco zamierzał nabyć znaczne dobra.

Beatrice, młoda, pełna życia, strasznie się w tem zamczysku nudziła, zdaje się nawet, że koni nie miała do wyjazdu, a mąkę i makaron przywożono z Aquili na ośle. Jedynym mężczyzną, jakiego widywała, był Olimpio, który w swej służbie wojskowej nauczył się przedsiębiorczości wobec kobiet. Więcej zapewne z nudów, nie z miłości, zawiązał się stosunek pomiędzy kasztelanem a młodą Rzymianką, stosunek, który nie został bez skutków. Francesco nie przypuszczał nawet w czasie swego pobytu w stolicy, że Beatrice powiła mu wnuka, którego Olimpio oddał na wychowanie jakiejś znajomej rodzinie w Aquili.

Po dwóch latach, w końcu roku 1597, przyjechał Francesco do Petrelli w towarzystwie synów, Bernarda i Paola. W zamku było teraz za ciasno, więc Olimpio z żoną wyprowadził się do pobliskiego domu, należącego także do Marzia Colonny. Bracia Beatryczy nie mogli długo wytrzymać w tej samotności i powrócili, z wiedzą, czy bez wiedzy ojca do Rzymu. Francesco musiał jednak mieć jakieś podejrzenie, że zachowanie się Beatryczy w jego nieobecności nie było bez zarzutu, gdyż opuszczając po niejakim czasie znowu Petrellę, zamknął obydwie kobiety prawie do więzienia. Ustanowił nad niemi stróżem jakiegoś Santi da Pompa d'Argenio, starego sługę, który miał ich pilnować, aby nie wychodziły z pokojów. Okna ich mieszkania kazał Francesco opatrzyć w żelazne kraty, a w drzwiach zrobić z zewnątrz zamykany otwór, przez który Santi podawał im jedzenie. Powoli musiały uwięzione kobiety ułagodzić starego stróża, zapewne go przekupić, tak, że wreszcie pozwalał im na dzień wychodzić na podwórze i tylko na noc je zamykał. Francesco wystarał się także, że Colonna odebrał zarząd zamku Calvettemu, który jednak musiał zamieszkać w pobliżu Petrelli, gdyż go tam jeszcze spotkamy.

Kobiety były w rozpaczy, wpadły więc na myśl napisania prośby do papieża, aby je kazał uwolnić z niezasłużonego więzienia i pozwolił Beatryczy udać się do klasztoru w Aquili, a Lukrecyi wrócić do Rzymu, albo zamknąć się także w klasztorze. Beatrice ułożyła memoryał i posłała do Rzymu komuś zaufanemu, aby go wręczył papieżowi. Prócz tego napisała do brata Giacoma i do wuja Marcella Santacroce, przedkładając im tęsamą prośbę.

Listy te jeszcze pogorszyły położenie biednych kobiet. Francesco natychmiast pojechał do

Petrelli, a przybywszy tam w dzień św. Łucyi r. 1597, w barbarzyński sposób obił Beatryczę, kazał ją zamknąć do osobnego pokoju i podawać jej przez trzy dni tylko suchy chleb i trochę wina. Lukrecyi także się dostało kilka udezeń ostrogami, które Francesco właśnie trzymał w ręku.

We dwa tygodnie po przybyciu Franceska do Petrelli, miał się zdarzyć fakt, który dopiero nadał tragiczne zabarwienie późniejszej sprawie Beatryczy. Służąca w zamku, nazwiskiem Calidonia, przesłuchiwana w procesie, jako świadek, zeznała, że w jednym z pokojów zamku spał Francesco z żoną, tudzież Beatrice, w sąsiedniej zaś stancyi miały swe łóżka dwie służące, Calidonia i Girolama. Jednej nocy wybiegła Lukrecya z sypialni, płacząc, a Calidonia usłyszała w tej samej chwili, jak Beatrice zawołała: „Non voglio essere brucciata“ „Nie chcę być spaloną!“ Druga jednak sługa. Girolama, tych słów nie słyszała. Zeznanie Calidonii stało się jedynem źródłem, z którego padło na Franceska podejrzenie o kazirodztwo, motyw, który następnie wyzyskali poeci, aby stworzyć temat tragedyi, podobnej swą grozą do greckich tragedyi rodu Atrydów.

Najnowszy biograf Beatryczy Cenci, jezuita Ilario Rinieri, który miał sposobność gruntownie zbadać akty procesu Cencich, uważa zeznanie Calidonii za nieprawdziwe i wogóle całą historyę o tym zamachu Franceska na swą córkę za rzecz, wymyśloną przez adwokata Farinaccia, aby zmniejszyć winę Beatryczy i uratować ją od śmierci. Nie można zaprzeczyć, że ojciec Rinieri napisał najlepszą książkę o procesie Cencich, pierwszy bowiem mógł przestudyować w tej mierze watykańskie papiery. Trzeba jednak podnieść, że autor zanadto przychylnie traktuje postać Franceska Cenci, aby tem więcej cieni módz rzucić na Beatryczę. O. Rinieri uważa całe powyższe zajście za niepodobne do prawdy i przedstawia Franceska nawet jako wcale dobrego ojca. Naszem zdaniem, opowiadanie Calidonii mogło być nieprawdziwe, sługa, przekupiona przez Giacoma Cenci, mogła zeznawać, co jej nakazano, że jednak Francesco był człowiekiem w najwyższym stopniu zepsutym, zdolnym do każdej zbrodni, to z całej historyi Cencich jasno wynika. W tym wypadku jednak kwestya zostanie na zawsze nierozstrzygniętą; czy Beatrice miała powód zawołać: „Nie chcę być spaloną!“, czy nie, tego wiedzieć nie będziemy. To wszakże pewne, że w dniu, kiedy Francesco obił Beatryczę, obudziła się w niej najwyższa nienawiść ku ojcu i że wtedy powiedziała Lukrecyi: „Signor Francesco pożałuje tych cięg, któremi mnie potraktował“.

Gniew Beatrycy podniecał jeszcze Olimpio, z którym się potajemnie widywała. Zdaje się też, że kasztelan, doświadczony już w morderstwach, pierwszy poddał jej myśl, aby ojca zgładziła. Beatrice lękała się zrazu tej ostateczności, stał jej na myśli topór katowski; gdy jednak Olimpio powiedział, że bierze rzecz na siebie, a po morderstwie wszyscy troje: on, Beatrice i Lukrecya ucieką z Petrelli, przystała na plan Olimpia i tak się przejęła wendettą, że odtąd ona kierowała krwawym spiskiem. Lukrecya zgodziła się na wszystko z obawy, aby i jej nie zamordowano, jeżeli ich zdradzi.

Do spełnienia zbrodni potrzebował Olimpio wprawnego towarzystwa; sam sobie niezupełnie ufał. Takiego łatwo znalazł w Marziu Catalano, przez pół bandycie. Marzio podjął się wyszukać pięciu towarzyszy, którzy mieli przy sposobności napaść na Franceska i znienacka go zamordować. Beatrice obiecywała za tę usługę oddać wszystkie pieniądze, które się znajdują w zamku, a miało ich być sporo; obiecała nadto obdarzyć Catalana złotym pierścieniem i srebrnym krzyżem. Gdy już umowa stanęła, udał się Olimpio do Rzymu, aby się porozumieć z Giacomem Cencim. którego pragnieniem było oddawna wyprawić ojca na tamten świat. Giacomo musiał uważać otrucie za mniej niebezpieczny sposób do osiągnięcia tego celu, aniżeli wciąganie do zbrodni obcych bandytów. Dał więc Olimpiowi jakiś czerwony korzeń, truciznę, tudzież flaszeczkę z opium, którą sam napełnił i polecił dawać ten środek usypiający Franceskowi w napojach i potrawach.

Gdy więc Olimpio wrócił do Petrelli, rozpoczęły się najprzód trucicielskie próby; lecz Francesco nie dowierzał potrawom, które mu podawała Beatrice i nim je sam brał do ust, kazał je kosztować córce. Beatrice obawiała się, że się sama otruje; zaniechała więc zadawania trucizny i po naradzie z Olimpiem postanowiła wybrać inny sposób zadania ojcu śmiertelnego ciosu. Ułożono zatem, że Beatrice ukryje u siebie Olimpia wraz z Catalanem, da ojcu napić się trochę opium w winie, aby go silny sen zmorzył, a gdy zaśnie, będzie go można łatwo zamordować. Zamach jednak nie udał się pierwszej nocy; Cenci napił się bardzo mało wina, gdyż zdawało mu się gorżkie i co chwilę się budził. Odłożono więc napad do następnej nocy, Francesco cały dzień leżał w łóżku; zdaje się, że opium przecież na niego działało, mordercy postanowili przeto wykonać zamach w nocy z siódmego na ósmy września. Gdy się jednak zaczęli skradać ku komnacie, w której spał Francesco, spotkali Lukrecyę, która pod wpływem strachu zaczęła ich prosić, aby się wstrzymali, bo jutro dzień Matki Loretańskiej i mógłby się jaki cud zdarzyć, któryby przeszkodził wykonaniu zamiaru. Olimpio, który miał szczególne nabożeństwo do tej Madonny, cofnął się, aby się jeszcze naradzić. Beatrice wszakże napierała, aby nie zwlekać, lecz zaraz przystąpić do czynu. Przyniosła im wina, mięsiwa, chleba, aby się posilili i nabrali otuchy. Po chwili więc szli obydwaj zbrodniarze napowrót ku sypialni Franceska, lecz Olimpio przypadkowo zakaszlał, a obawiając się, że Cenci głos jego usłyszy, znowu się cofnął. Beatrice wyłajała go, że

umyślnie kaszle, aby nie wejść do pokoju Franceska i że radby w ten sposób całej sprawy zaniechać. Olimpio się żachnął i oświadczył, że jeżeli Beatrice chce, aby poszedł do piekła, to pójdzie.

Dla ostrożności odłożono jednak zamach do następnego dnia. Dziewiątego września, o świcie, zapukali obydwaj oprawcy do pokoju Beatryczy, oświadczając, że są gotowi. Beatrice poszła z nimi i przekonała się, że Francesco spał. Wtedy Olimpio i Catalano cicho wsunęli się do komnaty, kierując się w stronę łóżka, a Beatrice uchyliła okiennicę, aby widzieli ofiarę, poczem cofnęła się do drugiego pokoju do Lukrecyi. Tymczasem mordercy rzucili się na Franceska; Olimpio uderzył go silnie w głowę młotkiem do rozbijania kamieni, Catalano dopomagał tak dobrze pałką, okutą żelazem, że Francesco zginął pod razami, nie wydawszy nawet głosu. Mordercy, jednak chcąc się zapewnić, że ofiara nie żyje, zadali jej tyle ran, że krew tryskała na podłogę, a kołdra i materace były krwią przesiąknięte.

Po ukończeniu „dzieła“, zawlekli zbrodniarze ciało do drugiego pokoju, ubrali je w zimarrę, wciągnęli zamordowanemu spodnie, włożyli mu berret na głowę, zanieśli na balkon i wyrzucili na dół, aby się zdawało, że Francesco wyszedł tam rano użyć świeżego powietrza i spadł przypadkowo w przepaść. Chcąc zaś ten upadek uczynić podobnym do prawdy, wybił Olimpio dziurę w balkonie, aby się zdawało, że kamień się skruszył pod ciężarem ciała. Lukrecya zaś uprzątnęła pokrwawioną pościel i część materaca, poczem zaczęły obydwie kobiety wołać na służbę, wywodzić żale, że signor Francesco się zabił. Gdy się ich zapytano, czy widziały, jak upadł, mówiły, że nie i tylko słyszały, jak zawołał „Jezu!“

Zbrodniarki nie zachowały jednak potrzebnych ostrożności. Gdy na ich udane lamenty przyszło kilka kobiet ze wsi, zobaczyły gdzieś w kącie porzucone zakrwawione prześcieradło. Pomiędzy innemi przybiegła Plantilla, żona Olimpia, a widząc co się dzieje, zaczęła prać ową bieliznę, zawodząc się od płaczu, na co nadeszła Beatrice i miała się gniewnie zapytać: „czego płaczesz?“ A gdy jej Plantilla odpowiedziała, że z powodu tego morderstwa, Beatrice obruszyła się, mówiąc: „Ah! bestiaccia!“

Gdy we dwa dni po morderstwie przyszedł Catalano po przyobiecaną zapłatę, dała mu Beatrice tylko dwadzieścia dukatów w srebrze i cokolwiek drobnej monety, obiecując resztę zapłacić w Rzymie. Catalano odszedł niezadowolony.

Beatrice wysłała zaraz posłańca do Giacoma z wiadomością, co się stało i z prośbą, aby przysłał ludzi, którzyby ją i Lukrecyę odprowadzili do Rzymu. Giacomo z radością przyjął wiadomość i wypełnił polecenie siostry; więc Beatrice, po trzech latach i pięciu miesiącach pobytu w Petrelli, znalazła się wkrótce w pałacu na Monte a Cenci.

Lukrecya, wyjeżdżając z Petrelli, dała cichaczem jakąś małą kwotę tamtejszemu proboszczowi, aby odprawił mszę za duszę Franceska, a zarazem prosiła go, aby o tem nikomu nie mówił. (C. d. n.)



WOJCIECH GERSON
Tatry.
Obr. ol. — Wł. Gal. nar. m. Lwowa.

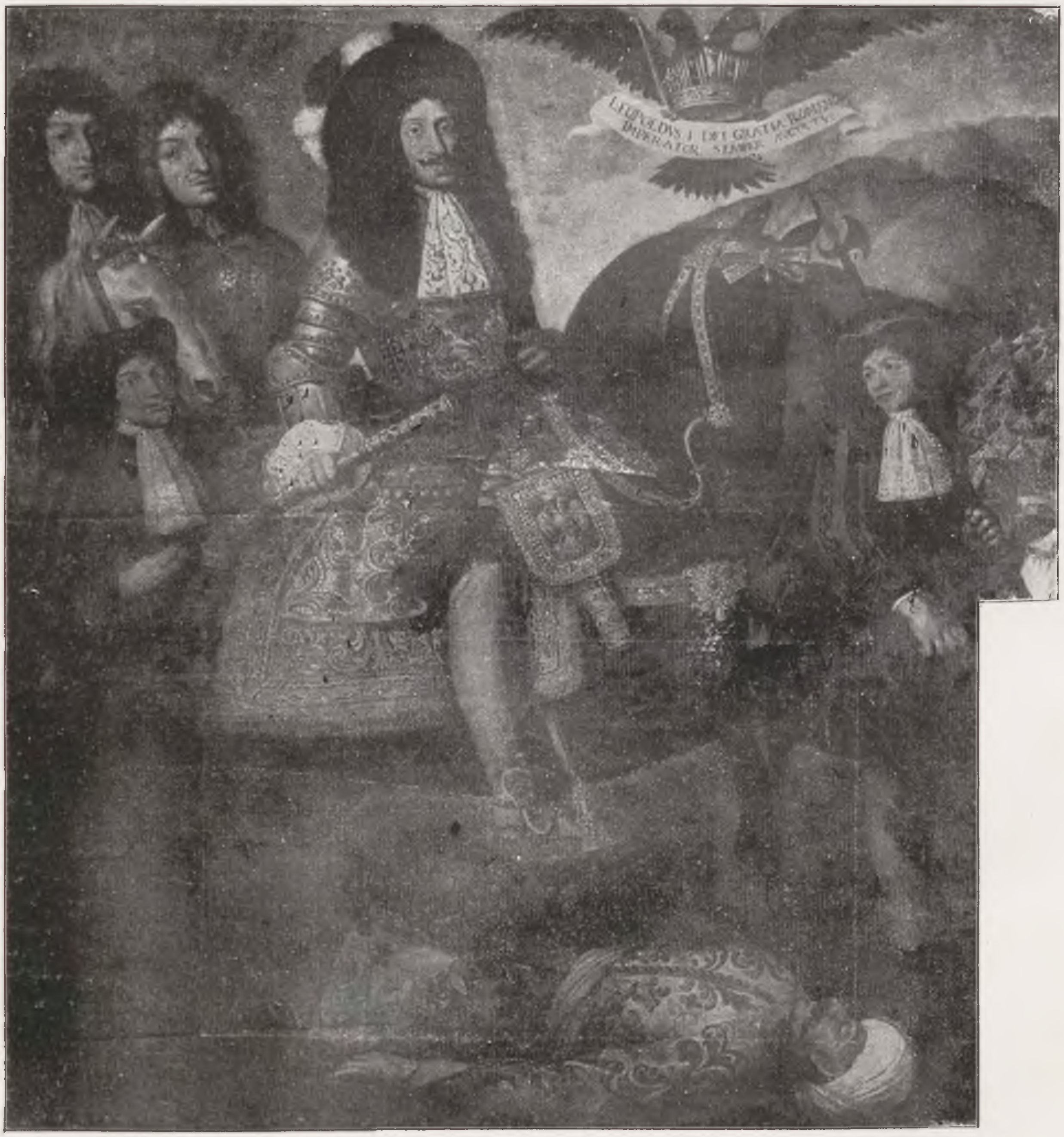
ZE ZBIORÓW
P. WŁADYSŁAWA ŁOZIŃSKIEGO.

I.

ODSIECZ WIEDNIA. [1])

Obraz, allegoryzujący odsiecz Wiednia przez króla Jana III., nie powstał na naszej ziemi, nie zdobił, jakby się to na jego widok zdawać mogło, komnaty w którymś z zamków polskich, sali w którymś z magnackich pałaców Warszawy. Dostał się do zbiorów p. Władysława Łozińskiego we Lwowie z pod włoskiego nieba, z dalekiej Genuy. I to właśnie czyni go podwójnie interesującym, bo do cechy historycznego dokumentu przybywa mu jeszcze znaczenie świadectwa, jakiem potężnem echem ten tryumf polskiej broni roz-

[1]) Do obrazu „Odsiecz Wiednia“ otrzymujemy od p. Władysława Łozińskiego, właściciela najbogatszego prywatnego zbioru artystyczno-kulturalnego we Lwowie, a jednego z najwspanialszych w Polsce, niniejszy komentarz.





Ze zbiorów p. Władysława Łozińskiego

Fot. Trzemeskiej we Lwowie.
Klisza Zakł. „Tęcza“ we Lwowie.

ODSIECZ WIEDNIA

Obraz Melchiora Widmara (ur. w Zug, um. 1701 w Genui).

legł się po całym chrześciańskim świecie, jak wielką był sensacyą czasów i jak ciekawą była Europa wizerunku bohaterskiego króla.

Nabył ten obraz p. Łoziński przed dwudziestu przeszło laty z pałacu Elti w Genui. Wiadomo, jak patrycyusze tego, bogatego handlowego emporium miłowali się w pałacach, jako monumentalnych świadectwach dostojności i bogactwa swoich rodów — tej to dumnej architekturze zawdzięcza przecież Genua swój przydomek *la Superba*. Pałac rodziny Eltich nie należał do wybitnie wspaniałych, choć w każdem innem mieście zwracałby na siebie uwagę, i już przed dwudziestu laty w wielkiem był zaniedbaniu, a w części opustoszały, w części zaś zamieszkany przez niezamożnych lokatorów, był bardziej ruiną, niż pomnikiem dawnej świetności rodu. W tym to pałacu, w sali opuszczonej, obraz zajmował całą ścianę, po której środku znajdował się duży rzeźbiony komin z marmuru, do czego też malarz zastosował formę swojego płótna, wyciętego pośrodku odpowiednio do wysokości i szerokości komina.

Nie bez trudności i kłopotów przyszedł p. Łoziński w posiadanie tak ponętnego dla polskiego zbieracza zabytku. Wybudowano około tego właśnie czasu w Wiedniu na przedmieściu Währing ratusz dzielnicowy, a pewien antykwarz wiedeński, który wiedział o istnieniu obrazu, zamierzał go



nabyć, aby go następnie sprzedać z grubym oczywiście zyskiem gminie wiedeńskiej. Był więc niebezpieczny konkurent, ale znalazł na szczęście dzielnego przeciwnika w profesorze Filippo Zamboni, Genueńczyku rodem, choć tylko gościem bywał w Genui, pisarzu i poecie włoskim, a wielkim przyjacielu Polski i admiratorze Mickiewicza, choć go znał tylko z urywkowych i niedostatecznych przekładów. Profesorowi Zamboni powiodło się też ubiedz wiedeńskiego handlarza, nabył obraz i w cenie, jaką sam zapłacił, p. Łozińskiemu go odstąpił. Zawiedziony antykwaryusz zemścił się przecież, bo doniósł władzom miejscowym, że wywieziony ma być potajemnie z Włoch obraz, pierwszorzędne dzieło sztuki, podpadające pod zakaz wywozu, czyli tak zwanej *lex Pacca*. Wskutek tego donosu obraz już wysłany zatrzymano na granicy i wyprawiono do Wenecyi, gdzie jednak orzekająca w tego rodzaju kwestyach komisya uznała, że obraz nie należy do rzędu tych dzieł sztuki, które bierze w opiekę powołana ustawa.

Obraz, pędzla nieznanego prawie wcale malarza XVII. wieku M e l c h i o r a W i d m a r a, ma 7 metrów długości, a przeszło 2 metry wysokości. Rozkłada się on niejako na trzy części, t. j. na grupę austryacką po lewej i grupę polską po prawej stronie od widza, obie zaś te grupy wiąże w całość widok oblężonego Wiednia, jeżeli widokiem Wiednia nazwać można ten zaznaczony zaledwie niby tum św. Szczepana, którego malarz, jakby nigdy nie widział, ten mur obwodowy i te namioty tureckie z akcessoryami i sztafażkami oblężniczemi dokoła. Nad tym widoczkiem, który jest raczej tylko mapograficznem oznaczeniem, umieszczony jest napis: *Vienna d'Austria assediata da Turchi et* (*sic!*) *liberata da Christiani A. D. 12. settemb. 1683.* Najważniejszą jest dla nas, albo raczej jedynie ważną, a zarazem najlepiej malowaną, najefektowniejszą i historycznie najwierniejszą grupą: król Jan III. i jego otoczenie. Nie ulega wątpieniu, że jest to portret współczesny, autentyczny, pod względem dokumentowym i kostiumowym nietylko wierny, ale i bardzo charakterystyczny. Nie może być inaczej, jak tylko, że Widmar widział Sobieskiego, że go malował „z natury", może nie bezpośrednio, ale trafnie uchwyconej, w każdym razie dobrze zapamiętanej i dlatego też z niepospolitą wyrazistością na płótno przeniesionej. Malowano i rysowano Sobieskiego po zwycięstwie wiedeńskiem najczęściej w jakimś fantastycznym, teatralnym kostiumie, nawet w klasycznej zbroji z falczami, w tunice i z mieczem rzymskiego imperatora — tu, na naszym obrazie, widzimy go w takim stroju, jakiego zwykł był używać ten Polak, na wskróś polski, ostatni nasz król, co się nosił po polsku. W czapce, tej naszej, rzecby można, uświęconej, aż do dostojności symbolu podniesionej czapce polskiej, bo utkwiona na kopji była przecież znakiem hetmańskim, godłem najwyższej władzy wojskowej, w delji ciemno-wiśniowej, spiętej kosztowną zaponą, w koszulce pancernej, czyli t. zw. kolczudze, na której połyskuje order św. Ducha, w żupanie złocistym i żółtych butach, w pozie swobodnej siedzi na swym siwym rumaku, który wspina się do góry ponad leżącemi na ziemi zwłokami zabitego Turka. Twarz, niewątpliwie podobna, czerstwa, szczera, charakterystycznie polska, oddająca też dobrze wiek ówczesny króla, któremu minął już był piąty krzyżyk żywota. Także ta postać króla-bohatera, przy całej swej prostocie, pełna dostojności i rycerskiego animuszu, odbija od postaci cesarza Leopolda, strojem i pozą chybionej imitacyi Ludwika XIV., sztywnej, jak manekin, obleczony w „*juste au corps* bogato broderowany" i przywalony długiemi czarnemi kudłami olbrzymiej peruki.

Za królem widzimy dwie postacie na koniach; jedna z nich przedstawia królewicza Jakóba i ma także znamiona portretu, w drugiej możnaby się domyślać nieodstępnego towarzysza i najwierniejszego ze sług i adherentów króla, wojewody ruskiego Marka Matczyńskiego albo też hetmana polnego Mikołaja Sieniawskiego, tego samego, co biorąc odwet za pychę i nieuprzejmość Leopolda, nie zdjął przed nim czapki, witając go tylko lekkiem skinieniem buławy i zakazał pułkom swoim pochylać przed nim sztandary.

Ale co nadaje tej grupie oryginalne, wyjątkowe znaczenie i podnosi jej wartość, jako współczesnego historycznego dokumentu, to owi dwaj prości żołnierze polscy z łanowej piechoty, chłopkowie, wzięci od pługa, których waleczność i krwawe zasługi w zwycięstwach polskiego oręża, przyćmione dotąd świetnością chorągwi szlacheckich, przygłuszone szumem skrzydeł hussarskich, czekają jeszcze na historyka, któryby splótł wieniec wawrzynowy i dla tych bezimiennych, cichych, zapomnianych bohaterów. Bo ci dwaj żołnierze, z których jeden, młody, z twarzą nieco zbyt gładką i ładną, patrzy w króla, jak w tęczę, drugi zaś, widocznie już weteran, co był pewnie pod Chocimem i pod Żurawnem — to autentyczne typy owych wybrańców Batorowskiej jeszcze kreacyi, typy polskiej łanowej piechoty, którą widzieć musiał Widmar, bo tak ją oddał na płótnie, jak rzeczywiście wyglądała. Wiemy ze źródeł historycznych, że łanowi żołnierze mieli za umundurowanie niebieskie żupany, i że barwa ta, choć na jakiś czas „wywołana" przez króla Zygmunta III, który zaprowadził był czerwoną, została wkrótce przywróconą i utrzymała się stale — („stoi piechota w b ł ę k i t n y m o b ł o k u", mówi poeta Morsztyn); wiemy, że co drugi żołnierz miał lontowy samopał, a co drugi berdysz, a w takiej właśnie błękitnej barwie, w siwych barankowych magierkach i z berdyszami widzimy ich na obrazie. Ponad tą całą grupą unosi się Biały Orzeł, trzymający w dziobie koronę polską i szarfę z napisem: *Joannes III Rex Poloniae.*

O Melchiorze Widmar bardzo skąpe mamy wiadomości. Nie należał do mistrzów głośnych, talentem bowiem nie dorastał miary, która daje

prawo do rozgłosu u współczesnych i do pamięci potomnych. Nie znajdziemy go też w historyi sztuki, nie zna go ani Füssli, ani Nagler, którzy przechowali nam niepotrzebnie tyle nazwisk słusznie zapomnianych. Z genueńskich lokalnych źródeł tyle tylko dało się zaczerpnąć, że urodził się w Zug w Szwajcaryi, a umarł w r. 1701 w Genui, gdzie dużo malował po kościołach i domach prywatnych *al fresco* i na płótnie i że pochowano go w kaplicy rożańcowej kościoła św. Franciszka *dei Minori Conventuali*, którą fundował i malowidłami swego pędzla ozdobił. Był uczniem szkoły weneckiej, jak to widać i z naszego obrazu. Należał do tych maluczkich już epigonów tej wielkiej i świetnej szkoły, co, chociaż w wątłych dłoniach piastowali przecież długo jej dobre tradycye. Mierny w rysunku, w perspektywie i plastyce, ma Widmar przecież w uderzającym stopniu to, czego nie mają daleko lepsi od niego malarze dzisiejsi: i łatwość i zręczność w szerokiem dekoracyjnem traktowaniu dużych płaszczyzn, a co przedewszystkiem stanowi jego prawdziwą zaletę, to że posiadł coś z tej magiki weneckiego pędzla, którego znamienną cechą jest koloryt syty, gorący, śmiały, a zharmonizowany i bez jaskrawości.

* * *



GILLIS MOSTAERT († 1598)
Wł. Gal. nar. m. Lwowa.

GROTTGERIANA.

I.

Kilka wystaw i publikacyi rozszerzyły niezmiernie wiadomości o twórczości Grottgera, obudziła się powszechna ciekawość dla wszystkich etap rozwoju tego geniusza sztuki polskiej, zarówno dla artysty, jak dla człowieka; — zbiory publiczne zaczynają skupiać dla narodu rozpieszchłe i zmarnowane dzieła, pietyzm dla arcymistrza sztuki polskiej, jednego z wielkich duchów w narodzie, obejmuje już wszystkie ślady życia, czy charakteru, twórczości od pierwszych błysków talentu, — zaczęły się i naukowe, krytyczne badania i naukowe polemiki, szukanie za miejscem dla Grottgera w rozwoju sztuki polskiej i za określeniem stanowiska Grottgera także wśród sztuki światowej, tego Grottgera, którego naród zaniósł do swego narodowego Panteonu. Zaczęły się „próby syntezy“, nie zawsze szczęśliwe.

Otóż nie może ulegać wątpliwości, że wielka indywidualność Grottgera, bogata twórczość, której ogromna część jeszcze całkiem nieznana, nigdy w kraju nie widziana, nie są łatwe do objęcia, pomimo postępów w odkryciu *„oeuvre“* Grottgera, jest jeszcze nieznanych, lub co najmniej niepublikowanych „ineditów“ całe mnóstwo, a w nich sporo takich, co zdolne wnieść nowe światło na drogi rozwojowe wielkiego artysty i ducha, — jest sporo szczegółów życiowych cennych, nie tylko dla pietyzmu narodowego, jest dla ustalenia sądów o Grottgerze spornych kwestyj co nie miara.

Otóż otwieramy w piśmie naszem taką rubrykę dla „przyczynków“ do poznania Grottgera. Jest ona tu we Lwowie może bardziej wskazaną, jak gdziekolwiek, bo Lwów od dawna rości sobie dawno pewne „prawa“ do Grottgera. We Lwowie rozpoczął pierwsze artystyczne kroki, naukę, tu miał pierwsze powodzenia, które mu dały możność dalszej nauki, tu znalazł najpierw zrozumienie dla swoich arcydzieł i pierwszych poważniejszych nabywców, — tu przeżył najpiękniejszą chwilę dziejów serca, nierozdzielnie złączoną z dziejami i z treścią jego duchowej twórczości lat ostatnich, — we Lwowie spoczęły jego popioły. I dodamy jeszcze: we Lwowie jest największa suma dzieł jego, w nich sporo nieznanych społeczeństwu.



PORTRET MATKI GROTTGERA
z obrazu olejnego L. Loefflera. — (ze zbioru p. T. Rutowskiego)

Z dawna też podnosi się głos, że we Lwowie, który wydał najwięcej prac o Grottgerze, z kąd wychodziły i wychodzą główne publikacye, winno powstać i „Muzeum Grottgera“. Galerya Narodowa miasta Lwowa odzyskała już największą liczbę dzieł z obczyzny i jest wszelka nadzieja, że już w najbliższym czasie będzie się mogła poszczycić całym szeregiem arcydzieł, odzyskanych dla Ojczyzny.

Rozpoczynamy więc „Grottgeriana“, jako zbiór luźnych wiadomości, „przyczynków“ luźnych, nie układanych w jakiś system, których suma może z czasem istotnie przyczynić się do rozszerzenia i pogłębienia wiadomości o Grottgerze.

RODZINA.

Dla pietyzmu rozpoczynamy od kilku wizerunków członków rodziny Artura.

1. Portret Matki Artura, Krystyny z Blahao de Chodietów, czwartej z szeregu słynnych z urody córek spolszczonego Węgra, byłego ofi-

cera huzarów, później urzędnika przy sądzie szlacheckim we Lwowie, i matki krakowianki Kunegundy Laszkiewiczównej.

Nieznany ten portrecik Matki Grottgera jest podobizną olejnego „Studium z Matki Grottgera“, które malował Leopold Loefler (Radymno) w Wiedniu w r. 1866 do obrazu „Powrót z Jassyru“. Siostra Artura, ś. p. Munia Sawiczewska twierdziła, że portret ten był bardzo podobny. (Własność T. Rutowskiego.)

2. Portret p. Julii hr. Zabielskiej, rodzonej siostry matki Artura, żony hr. Zabielskiego, magnata galicyjskiego, który wspólnie z hr. Gołuchowskim skłonił małego, utalentowanego Arturka do namalowania akwareli z „Wjazdem Cesarza Franciszka Józefa do Lwowa“, dnia 16. października 1851, która zapewniła pierwsze stypendyum Arturowi do dalszego kształcenia się. Hr. Zabielski sam wręczył ją Cesarzowi w swoich apartamentach, gdy Cesarz wracał z Bukowiny.

Oryginalny portrecik, rysunek własnoręczny Grottgera jest własnością p. Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej we Lwowie.

3. Portret pani Olgi z Onyszkiewiczów Horodeńskiej, siostrzenicy matki Grottgera, według olejnego obrazu pędzla Artura, będącego własnością p. Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej we Lwowie.

4. Portret panny Maryi Grottgerówny, siostry Artura, jako Amazonki, według rysunku Grottgera, znajdującego się również w posiadaniu p. Budzynowskiej. Identyczność portretu, mimo pewnego podobieństwa budzi wątpliwości.

5. Portret p. Maryi z Grottgerów Sawiczewskiej, ukochanej siostry Muni Grottgera, według olejnego portretu Loeflera, naturalnej wielkości, malowanego w Wiedniu. Obraz jest pierwszorzędnej wartości artystycznej, malowany we wszystkich tego słowa znaczeniach — *con amore*, przez niedość ocenionego u nas „rodzajowca“ i portrecisty Loeflera, którego może najlepsze dzieła są w Wiedniu. Właścicielem obrazu jest p. Dr. Zarewicz, posiadacz jednego z bardzo interesujących zbiorów prywatnych we Lwowie.



PORTRET hr. ZABIELSKIEJ, CIOTKI GROTTGERA
z rys. A. Grottgera — (ze zbioru p. Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej).



PORTRET p. HORODEŃSKIEJ, CIOT. SIOSTRY GROTTGERA
z obr. olejnego A. Grottgera — (własność p. H. z D. Budzynowskiej).

RUSINKA.

Galerya Narodowa m. Lwowa wykupiła „Rusinkę“ od p. Borowskiego, dyrektora Muzeum przemysłowego w Pradze, który ją kupił na licytacyi w Dorotheum w Wiedniu ze spuścizny po malarzu K. Schildzie za 21 koron. Obraz pochodzi z r. 1856.

Zupełnie mylne daty o tem arcydziełku młodocianego Grottgera podał prof. Antoniewicz. Jedną z passyj uczonego profesora jest wrzekomo naukowe „grupowanie“. Do „grupy“ zbiera się pokrewne rzeczy dla systemu, dla porządku, i na takiej osobnej szufladce daje się osobny napis. Jest więc grupa Barszczowicka z r. 1860. W jesieni 1860 zjechał Grottger na wieś, dzierżawioną przez starego Maszkowskiego i „duma“ nad „Modlitwą Konfederatów“, zbiera typy, głowy, które zużytkował później w obrazie. Cała prawie „grupa“ jest w Śniatynce. „Nie znam drugiej grupy prac Grottgera równie jednolitej“, pisze prof. A. Znalazł on jeszcze jedno dzieło „i to bardzo pokaźne“. Jest to prześliczna Rusinka, którą umieszczamy na czele

naszego pisma, odkupiona od p. Dyr. Borowskiego w Pradze.

„Techniką, górnym i chmurnym nastrojem, materyałem, wymiarami łączy się to nadobne dzieło jak najściślej z całą tą grupą i datuje się na pierwszy rzut oka. Zaiste nie potrzebował artysta sygnować go „Barszczowice 15/10 1850, myląc się w pośpiechu o lat dziesięć“. Pisze uczony profesor. „Ta hoża dziewczyna, strojna w dyadem z niezliczonych różyczek, stokrotek i zielonych listków na lśniąco białej koszuli zwisają trzy rzędy ciężkich korali, — wyraz twarzy dziwnie poważny....“ (Prof. A. p. 279).

Otóż kto tak opisuje obraz, barwy, kwiatki, liczy sznury korali, mówi że obraz nadobny, kto korryguje datę obrazu własnoręcznie przez mistrza położoną i twierdzi, że się artysta omylił, bo on, Grottger, musiał obraz namalować w r. 1860, a nie w 1850, ten widocznie chce wywołać wrażenie, że ten obraz sam widział i zna go z autopsyi. Tymczasem cały opis od początku do końca nieprawdziwy, widocznie pochodzi z drugiej ręki. Obraz wisi w Galeryi miejskiej. Załączamy wyborną Huśnikowską podobiznę. W „dyademie“ p. profesora, nie ma jednej stokrotki, — na koszuli nie trzy, ale jedenaście sznurków korali, a przedewszystkiem data, ręką Grottgera wyraźnie wypisana jest — **1856**! I cała „grupa“ pana profesora rozleciała się wraz ze swoją jednolitością, artystycznym sądem i uczoną metodą.

Autor powinien był spostrzedz, że obraz ma Stattlerowskie tło zielone, że techniką, choć cudny, jest daleko młodszy od malowanych około 1860, że pojęciem, kolorytem to rówieśnik czerkiesa, trzymającego konia nad przepaścią, konnego portretu Pappenheima, śledzącego klucz żurawi i innych.



PORTRET MARYI GROTTGERÓWNEJ, SIOSTRY GROTTGERA
z rys. A. Grottgera — (ze zbiorów p. Heleny z D. Budzynowskiej).

NAŚLADOWANIA OBCYCH U GROTTGERA.

Pomimo bogatej twórczości, mnóstwa obrazków, malowanych z pamięci illustratora zawodowego, coby nieraz usprawiedliwiało reminiscencye, czy zapożyczenie się u poprzedników, Grottger należy do artystów, u którego do wielkich rzadkości należy wspomnienie treści, czy formy cudzej. Kantecki zwrócił uwagę na dwa obrazy, „przypominające“ wpływ cudzy: Rethla scenę modlitwy przed bitwą Moorgarten w Grottgera „Modlitwie konfederatów“ i Schwinda „bajkę o siedmiu krukach“ w Grottgera rysunku „Trzy dni z życia polskiego szlachcica“. Obiedwie wskazówki spożytkował prof. Antoniewicz. Więc pisze za Kanteckim o „Modlitwie Szwajcarów przed bitwą pod Moorgarten“, chociaż takiej, jak się zdaje, Rethel nigdy nie malował. Żeby zaś koniec położyć legendzie o wrzekomym ogromnym wpływie Rethla na „Modlitwę konfederatów“, zestawiamy obraz Grottgera, i rysunek Rethla, „Modlitwa przed bitwą pod Sempach“ świadczący, że tenże zaledwie zlekka przypomina się w pomyśle „Modlitwy konfederatów“.

Przeciwnie, nie może ulegać wątpliwości, że w „Spotkaniu Sobieskiego“ z całą świadomością Grottger spożytkował barona Gerarda „Koniec bitwy pod Austerlitz“ w Galeryi Wersalskiej. Genialnie rzucony, wcześniejszy szkic na ten sam temat, znajdujący się w rodzinie Pappenheimów, był całkiem samodzielny. Snać, ubiegając się o cesarskie stypendyum, Grottger, może za poradą któregoś z profesorów, widocznie w przeświadczeniu, że daje coś lepszego, a dla jurorów austryackich smaczniejszego, porzucił pierwszą formę. W szkicu Sobieski góruje nad Leopoldem, w obrazie Grottger porzucił pierwszy własny pomysł i zapożyczył się w układzie, sylwecie, grupowaniu aż zanadto u francuskiego napoleońskiego batajlisty.



ARTUR GROTTGER
Modlitwa konfederatów



ALFRED RETHIL (1816—1859)
Modlitwa przed bitwą pod Sempach (mal. 1834)
Drezno — Gabinet Sztychów.



ARTUR GROTTGER
Spotkanie Sobieskiego z Ces. Leopoldem.
Galerya nar. m. Lwowa.



BARON FRANCISZEK GERARD (1770—1837)
Bitwa pod Austerlitz (1805)
Galerya bitew w Muzeum w Wersalu.



PORTRET p. MARYI z Grottgerów SAWICZEWSKIEJ, siostry Grottgera
z obrazu olejnego L. Loeflera — (ze zbioru p. Zarewicza we Lwowie).

MUZYKANTKA.

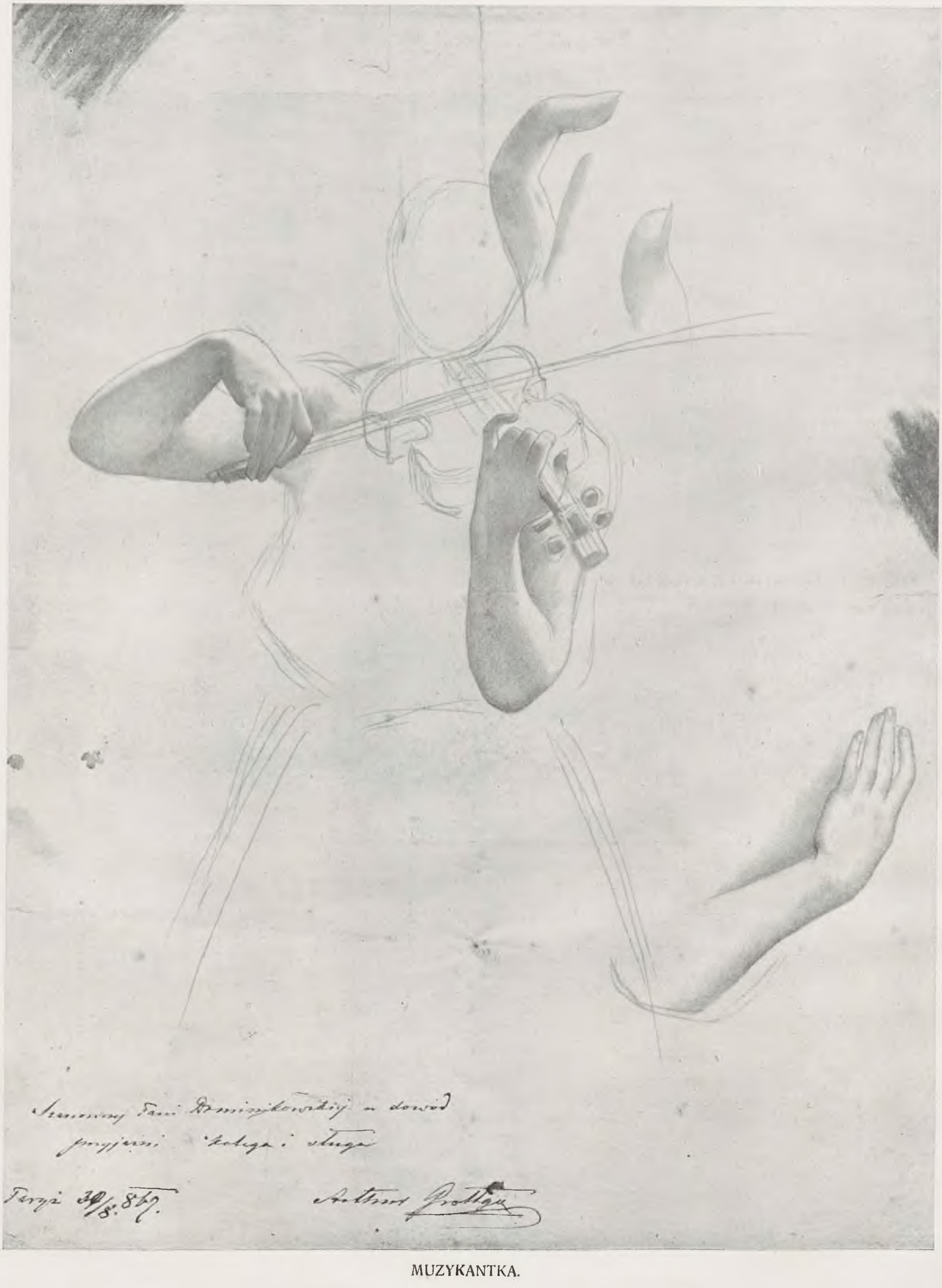
„Muzykantka“ Grottgera dotąd była całkiem nieznana. Zakupił ją w maju 1867 za pośrednictwem hr. Ludwikowej Krasińskiej, hr. Ksawery Branicki za tysiąc franków i wywiózł do swego zamku Montresor we Francyi, zkąd nawet podobizna, nawet fotografia nigdy nie przedostała się do kraju.

Moneta za „Muzykantkę“ służyła na kupno ram dla cyklu „Wojny“, bez których nie byłby zawisł, i tak spóźniony, na wystawie światowej.

Posiadamy jeno dwa opisy: jeden przyjaciela z paryskiego pobytu ś. p. Jana Amborskiego, który Kanteckiemu w czternaście lat później dał nie całkiem dokładny opis „Muzykantki“ — i drugi w listach Grottgera samego. Ale o obrazie nie mieliśmy pojęcia, mieszając nieraz nieznane dzieło z klejnocikiem dziś Muzeum Narodowego w Krakowie, własności dawnej wielkiego muzyka Władysława Żeleńskiego, nieocenionego Władka, przyjaciela Grottgera z czasów paryskich.

Chociaż w części uchylamy dziś zasłonę: nie obraz cały, ale przynajmniej dajemy ręce Muzykantki, te cudne ręce, których szukał Grottger tak długo bezskutecznie dla tej „Muzy“, dla nieznanej *„la fille au violon“*, dotąd przepadłej za granicą.

Galerya nar. miasta Lwowa posiada autentyczny rysunek „rąk“ Muzykantki. Podajemy w wiernej i co do rozmiarów identycznej reprodukcyi.



MUZYKANTKA.

Amborski opisuje w r. 1879 ową „Muzykantkę“, grającą na skrzypcach, z r. 1867, kupioną przez hr. Ksawerego Branickiego. „Obraz ten, oddany do oprawy do pana d'Angleterre, fabrykanta ram na ulicy *de Seine*, zostawał za oknem przez parę tygodni. Przez cały dzień tłum przechodzących oblęgał wystawę sklepową i przyglądał się cygance nie okiem znawcy, ale zwabiony potęgą wyrazu“.

„Trudno wyobrazić sobie, jak potężnego talentu dał dowód Grottger w tym obrazie, który przedstawia młodą 15-letnią dziewczynkę. Obrzucona niedbale chustą, gra na skrzypcach; głowę, na której wiją się bogate kędziory, zaciemniające czoło, pochyliła na przód, jakby wsłuchując się w ulatujące dźwięki. Oczyma, utkwionemi w przestrzeń, przejmującemi na wskróś widza, wpija się niemi w duszę, lejąc w nią bezgraniczną jakąś boleść tak, że słyszy się prawie jej muzykę i to, co w niej wypowiada. Poeta-malarz całości nadał ton tak ponury, dziki, tyle zarazem siły i ognia, że tłum prostaczków nawet, nie pojmując, czem jest nieszczęśliwa istota, płacząca dźwiękami skrzypiec na papierze, oderwać się od niej nie mógł i stał przykuty tą potęgą, która tryskała z obrazu.“

Nie ulega wątpliwości, że w pamięci Amborskiego zmieszały się i złączyły wspomnienia „biednej muzykantki“ Żeleńskiego z Muzykantką Branickiego.

Grottger, wrażliwy na muzykę od dzieciństwa, przepadający za piękną melodją, wiecznie śpiewający, lub gwizdający jakąś aryę z opery, lub koncertu, rozlubował się dopiero naprawdę, gdy się w nią wsłuchiwał, kiedy Żeleński z mistrzowstwem wielkiego wirtuoza, kompozytora i poety odkrywał mu całe światy sztuki. Słyszał też wiele razy niepospolitą Szopenistkę, ks. Marcelinę Czartoryską, to znów zbierał nawet u siebie w domu kwartet, dla którego nawet sprowadził fortepian do swego mieszkania.

Dla chorego malarza było to wielką osłodą i pobudką własnej twórczości.

Grottger daje całą genezę „Muzykantki“ w listach do Narzeczonej.

14. kwietnia. ...„Radbym Ci coś powiedzieć, co dawno już chciałem, ale do czego jawnych powodów nie miałem. Teraz mam taki jeden i bardzo wyraźny. Przekonuję się, że jestem artystą, albo aspirantem do tej godności, i to nie tylko dla tego, że powołaniem mojem jest malowanie obrazów, a w nich ducha ludzkiego, ale i dlatego, że we mnie do prawdy mieszka coś — coś — co w innym człowieku trudno się znachodzi — że we mnie mieszka jakaś tajemnica piękna... czarująca, ale niedocieczona — a w której właśnie ów artyzm przeczuwam... Jest to jakaś niewidoma siła, która nie tylko włada myślami mojemi, ale nawet wolą i uczynkiem...“

„I dziwne, kiedy byłem prawie zrozpaczony, przyszła mi ochota zrobić postać kobiecą ze skrzypcami w rękach, do której jedynym tytułem, albo komentarzem byłoby kilka tonów z jakiegoś utworu nieśmiertelnego Beethowena. Usiadłem wieczór do tego i głowę już skończyłem. Jest piękna, bo taka, o jakiej tylko zawsze marzyłem dla postaci Muzyki... Teraz ożyła na moim kartonie... Tak, dowiedziałem się, że jestem artystą, że Muza doprawdy mieszka w mojej duszy... i oto masz to właśnie, co mnie w tej chwili najbardziej ucieszyło“.

16. kwietnia, wtorek, w południe. Przez wieczór wczorajszy na mojej Dziewczynie grającej zrobiłem tyle i tak szczęśliwie, że słusznie ten obraz do najlepszych rysunków policzyć mogę. J... przy tym właśnie popróbowałem i doświadczyłem siły mojej wyobraźni — i siły twórczej. Czułem bowiem, że dziwnie wielki świat jakiś, pełen tajemnicy dotąd, zaczął mi się rozwidniać, cuda jakieś co raz wyraźniej pokazywać, a na tle wszystkiego zdawało mi się widzieć jak gdyby szczyt i krawędź, do czego dążyłem instynktowo, a dokąd w przyszłości już na zawsze powędruję Zdawało mi się, że moja prawica silniejsza... mój węgiel wymowniejszy... a miejsce, na którem stoję, jest piedestałem jakiegoś posągu! Przecież raz to, o czem zawsze marzyłem, słuchając nieśmiertelnego Beethowena, zobaczyłem na obrazie!“

„Ach, ja się tą robotą tak cieszę, jak myślą Wojny mojej“.

16. kwietnia, wtorek. ...„Wieczorem robiłem znowu nad „Muzykantką“. Coraz lepsza i nawet coraz piękniejsza... Jedną mam trudność, to są ręce, które koniecznie z natury zrobić muszę, a do których nie mam i zapewne nie będę miał modela. Trzeba wiedzieć, że to nie przelewki, bo są w naturalnej wielkości, więc ganczów rysunkowych pozwalać sobie nie można, a do tego muszą to być nie tylko piękne rączki, ale i charakterystyczne. Że to dziewczę młode i smukłe, więc i rączki muszą mieć paluszki miękkie, ale smukłe, nawet długie“...

18. kwietnia. „Piszę. słuchając, a raczej słysząc Schumanna „Paradies und Peri“, co właśnie Władek Żel(eński) na fortepianie wygrywa... Gdybyś wiedziała, jakie to prześliczne, co on gra w tej chwili! — Teraz śpiewa! — Zimno przechodzi mnie od stóp do głowy, a czasem łzy przychodzą do oczów! — — Ach cudowne!“ — —

„Muzyka! Muzyka! Cóż za wierne, za piękne to kochanie — takie wieczne, takie nigdy niezmienne, zawsze tak uszczęśliwiające! Ach dla czego ja nie urodziłem się dla niej... Jakież to cudne, co on właśnie gra i śpiewa!...“

20. kwietnia. Wielka sobota, rano. Wczoraj w Wielki piątek byłem na bardzo pięknym koncercie i słyszałem... może dziś w Europie najpierwszego skrzypka Joachima!... dodam tylko, że po wczorajszym wieczorze śliczne odniosłem wrażenie, tem lepsze, że zdecydowało do niektórych poprawek na mojej „Muzykantce“, które dodadzą obrazowi temu jeszcze więcej artystycznego polotu... Rąk do niego jeszcze nie znalazłem...“

Szanowny Panie Markel Dobrodzieju!

Niniejszym przypominam się pańskiej pamięci i względom Waszym a zarazem ośmielam się zapytać, czy też byliście tak łaskawi stosownie do przyrzeczenia danego mi w Krakowie, o Pamiętniku Pisarzy Polskich nie zapomnieli?– Jest to owa książka, którą raczyliście zabrać ze sobą przy sposobności naszego ostatniego widzenia przyobiecując łaskawie postarać się o zapiski o twórcach naszych literatów.– A czy ze swojej strony nie wrócilibyście choć kilka słówek?!– Jeśli tak, to się Wam raz jeszcze naprzykrzę i <u>o przysłanie takowej bardzo poproszę.</u>

Jestem w Porębie Wielkiej pod Bronisławem, i obecnie na ukończeniu pierwszej części mojej Wojny. Z końcem 8. m. będę ją miał gotowy a da Bóg może lepszą, jak co do myśli i przeprowadzenia owej, jak ta, którą Wam swego czasu w słowach zarysowałem.–

Zupełnie inaczej się stało jak wówczas zamierzyłem. Wojna stanęła, ale nie jako porywający i zgrozą przejmujący Poemat, ale jako rzeczywistość czysta i naga, ~~pełna~~ smutkiem i rozpaczą zarażająca– Wojna jako zgniotł serce nasze najstraszliwiej rozdzierający.!–

Wraz z wstępem i zakończeniem służącym zarazem jako ~~wstępem~~ przejście do drugiej części, obrazów siedm.– To byłaby część pierwsza. Na drugą, wcielawszy Wojnę jako największą demoralizację, i te dwie razem stanowiłyby dopiero skończoną całość.

W obu wprowadzam na każdym obrazie, artystę i wnuka jego, jako uosobienie idei wyższej a zatem poglądu wyższego i piękniejszego– jako czyli już na obrazie dopełnioną krytykę każdego w ~~obrazie~~ nim wystawionego faktu. W treści ~~swojej~~ zaś jego jestem zwyczajnym śmiertelnikiem, człowiekiem prawdziwym i realistą.– Jak myślicie?– Mnie się zdaje

w takim a nie idealnie albo fantastycznie wystawieniu Wojny, odpowiada przedewszystkiem tendencyi niniejszej pracy mojej; bo jeśli widza zgrozą i okropnością postanowiłem, to nie przedstawiając mu obrazów Wojny w mojej własnej imaginacyi przetworzonych, ale takie, jak on każdej chwili sam, własnemi oczami zobaczyć może. — Jeśliście mnie nie, zupełnie zrozumieli, albo w jakimś punkcie innego zdania jesteście, to bądźcie Pan tak łaskaw i w kilku słowach, racz mi je objawić, a bardzo będę Wam zobowiązany.

Jak mi przyobiecują, w tych czasach powinien nareszcie wyjść zeszyt pierwszej seryi mojej „Wieczory Zimowe" — Czy nie byłoby dobrze publiczność przedtem jeszcze do prenumeraty zaprosić? Lada dzień spodziewam się listu od Szajnoka albo Tilesa, z którego ~~zapewne~~ o ostatecznym terminie przygotowania całego nakładu zapewne się dowiem. Czy w owym czasie wolno mi będzie jeszcze raz się Wam się naprzykrzyć?

Rychłej od Was wiadomości wyglądając, kończę dzisiejszą korespondencyą prosząc na dal o przyjaźń Waszą

sługa

Artur Grottger

Poręba Wielka pod Oświęcimiem
4/11 866.

28. kwietnia, niedziela. „...Do mojej „Muzykantki“ ani myśleć znaleść jakieś ręce! Nie wiem, co zrobię? Jestem zły dlatego, jak pies, na wszystkie kobiety, które znam, a które rąk takich nie mają, jakichbym potrzebował. Nie mogę im tego darować...“

30. kwietnia, wtorek. „Dla nieszczęsnych rąk — nie, już powiem: ręczysków, bo mnie to okropnie gniewa, nie mogę dokończyć mojej „Muzykantki“. Nie jest to „Muzyka“, bo na taką postać jest ona za mało posągowa. Nazwania dla niej nie znalazłem stosownego, chyba *„La fille au violon“*. Zdaje mi się, że kilka taktów serenady Beethowena najlepiej mi do tego posłuży.“

10. maja, piątek popołudniu. „... Dziś wieczór, jeśli ręka mnie nie będzie bolała, to dokończę Muzykantkę, do której w domu znalazłem modela.“

11. maja, sobota o północy. „Jutro, choćby z pod ziemi, wydobyć muszę rękę dla Geniusza, a i biednej mojej Muzykantki, która jak kania deszczu woła...

„Rąk i palców daj mi, kocie,
Bo ja bez nich grać nie mogę!“

27. maja. „Muzykantka gotowa, Nastusia z Alkhadara także“.

„Cała, ubrana w przeźroczystej bieli, z takąż zarzutką w kształcie płaszcza, którego poły na ramiona odrzucone, cała lotna i powiewna, jak tony, które z pod jej smyczka wymykają się.“

Podajemy studyum z natury nareszcie znalezionych rąk i naznaczone zaledwie kilku liniami kontury całej postaci „Muzykantki“.

Podajemy po raz pierwszy przynajmniej zarys i studyum rąk z natury nieznanej zupełnie „Muzykantki“, w wiernie facsimilowanej reprodukcyi w naturalnej wielkości. Rysunek jest własnością Galeryi narodowej miasta Lwowa. Zakupiony ze spuścizny po udarowanej tym upominkiem pani Celiny z Treterów Dominikowskiej. Pani ta, osoba podobno niezwykłej urody i niepospolitych zalet umysłowych, wielkiej inteligencyi, przez szereg lat prowadziła ogromną korespondencyę z Kraszewskim, którego mnóstwo listów z Drezna i z Riviery, z czasów przedprocesowych i po procesie, stanowi niezmiernie interesujący materyał do życia Kraszewskiego, a jest w posiadaniu Dyrektora Archiwum Dra Czołowskiego. Zdaje się, że te „nie tylko piękne rączki, ale i charakterystyczne.... miękkie, ale smukłe, nawet długie...“ należały do pięknej pani Dominikowskiej.

WOJNA.

Niepospolitym przyczynkiem do zrozumienia natury twórczości Grottgera w jego ostatniej fazie, gdy osiągnąwszy szczyt polskiej sztuki w „Litwie“, szedł na zdobycie miejsca w sztuce światowej na powszechnej światowej wystawie w Paryżu swą „Wojną“, arcydziełem wszechludzkiej twórczości, — jest list Grottgera, napisany po ukończeniu „Wojny“ w Porębie do p. Juliusza Starkla, którego uprzejmości zawdzięczamy możliwość reprodukowania tego dokumentu w wiernej podobiźnie.

List ten rozstrzyga nieodwołalnie spór w kwestyi realizmu i idealizmu u Grottgera.

Pomysły „Wojny“, które się rodziły u Grottgera w Krakowie i Lwowie, którymi się dzielił z filozofem i estetą Kremerem i z publicystą ówczesnej młodej Polski we Lwowie Starklem, zmieniły się w cyklu, rysowanym w Porębie, który później tylko poprawił, uprościł, pod wpływem wielkiej sztuki francuskiej uszlachetnił i skończył w Paryżu.

W listopadzie 1866 pisze do p. Starkla:

„Jestem w Porębie Wielkiej, pod Oświęcimem i obecnie na dokończeniu pierwszej części mojej Wojny. W końcu t. m. będę ją miał gotową, a da Bóg, może lepszą, co do myśli i przeprowadzenia onej, jak ta, którą Wam mniej więcej w słowach zarysowałem.

Zupełnie inaczej się stało, jak wówczas zamierzyłem. Wojna stanęła, ale nie, jako porywający i zgrozą przejmujący poemat, ale jako rzeczywistość czcza i naga, smutkiem i rozpaczą zarażająca — Wojna, jako żywioł serce nam najstraszliwiej rozdzierający!“ —

Wraz z wstępem i zakończeniem, służącym zarazem, jako przejście do drugiej części, obrazów siedem. — To byłaby część pierwsza. Na drugą zostawiłem Wojnę, jako największą demoralizacyę i te dwie razem stanowiłyby dopiero skończoną całość.

W obu wprowadzam na każdym obrazie artystę i muzę jego, jako uosobienie idei wyższej, a raczej poglądu wyższego i piękniejszego — jako ową, już na obrazie dopełnioną krytykę każdego w nim wystawionego faktu. W treści jego zaś jestem zwyczajnym śmiertelnikiem, człowiekiem przesądnym i realistą. — Jak myślicie? — Mnie się zdaje, że takie, a nie idealne, albo fantastyczne wystawienie Wojny, odpowiada prędzej tendencyi niniejszej pracy mojej, bo jeżeli widza zgorszyć i oburzyć postanowiłem, to nie przedstawiając mu obraz Wojny w mojej własnej imaginacyi przetworzony, ale taki, jaki on każdej chwili sam, własnemi oczami zobaczyć może. — Jeżeliście może nie zupełnie zrozumieli, albo w jakimś punkcie innego zdania jesteście, to będziecie tak łaskawi i w kilku słowach, raczcie mi je objaśnić, a bardzo będę Wam obowiązany....“

Uwag, które przesłał p. Starkel, już nie pamięta.

Otóż nie może ulegać wątpliwości, że „Wojna“ od pierwszej chwili była cyklem obrazów tendencyjnych, że nie była przez jedną chwilę wykwitem „sztuki dla sztuki“, ale sztuki dla wyrażenia myśli, tendencyi.

Dalej, nie może ulegać wątpliwości, że szukając formy dla swej myśli, Grottger przez jakiś czas, za pobytu w Krakowie i we Lwowie i w ciągu

kilkunastu pierwszych dni pobytu w Porębie chciał myśl swoją wyrazić w formie przerażającego widzenia, poetycznej wizyi, zmory. Wnet jednak, wziąwszy węgiel w rękę, przychodzi do przekonania, że w ten sposób nie wypowie swojej myśli, nie potrafi wywołać oburzenia, ani zgorszenia dla brutalstwa i panowania siły w wojnie dynastycznej, o co mu chodziło. Wnet znajduje formę: realizm przedstawienia epizodów wojny z jej klęskami, na ludzkość sprowadzonemi, i idealistyczny kontrast, wyraz oburzenia poety i artysty, w idealnych postaciach artysty i muzy i ich gestach.

Te dwie idealne postacie (które zresztą także pierwotnie nosiły realistyczne fizyonomie Artura i panny Wandy) niejako poddają widzowi, jak ma się patrzeć na wandalizm gwałtu i brutalnej siły. Wrażenie ma wywołać prawda, groza, okropność — realizm epizodów wojny „taki, jaki on (widz) każdej chwili sam, własnemi oczami zobaczyć może“.

Prócz winiety wstępnej, w której niezawodnie odszukać można ślady apokaliptystycznych postaci Rethla, Corneliusa i Kaulbacha — Grottger chce działać i działa realizmem przedstawienia Wojny, i nie jest prawdą, jak przedstawia książka prof. Antoniewicza, jakoby „stronił on teraz, jeszcze widoczniej, niż przedtem, od zjawiska rzeczywistego.“

W tem nie tylko że Paryż nie przyniósł żadnej odmiany, lecz przeciwnie dodał realizmu. W Porębie jeszcze widocznie błądzi wśród trudności wypowiedzenia prawdy ogólno-ludzkiego objawu Wojny, jakiemiś typami, szematami, bo w oczach miał austryackie wojsko, którego nie chciał użyć dla przedstawienia tego czynnika siły i gwałtu, — lecz Paryż daje mu odtąd wszystkie typy wojskowe, kirasyerów i cent-garde'ów, żuawów, szerokie francuskie szarawary, kamasze, kepi i prawie wszystkie szczegóły stafażu. Zostały tylko niezmienione polskie postacie tych, co przedstawiają uciśnionych i cierpiących.

Nie może też ulegać wątpliwości, że Grottger nie miał talentu, ani inklinacyi do stylizacyi, do szematu, do typu, do symbolu, czy alegoryi, w jego linii rozwojowej nie dopatrzy jakiegoś przełomu z realisty do idealisty: on jest idealistą w treści, celu swych dzieł i w przedstawieniu piękna całe życie i całe życie wyraża je, lub przynajmniej chce wyrazić realizmem prawdy.

T. Rutowski.



ARTUR GROTTGER
mal. akw. w r. 1866 w Porębie.
Wł. Gal. nar. m. Lwowa.

JÓZEF BRANDT

(Sylwetka jubileuszowa).

Przed kilku miesiącami obchodził Brandt półwiekowy jubileusz swojej twórczości artystycznej.

Pięćdziesiąt lat! — pół wieku pracy na chwałę kultury i sztuki polskiej, pracy, której wyniki rozsławiły szeroko imię polskiego malarstwa i narodu, który wydał takiego twórcę, ten złoty jubileusz, to prawdziwe święto polskiej sztuki.

Obrazy Brandta, jedne z pierwszych, objawiły światu wielką duszę narodu, jego temperament, siłę, zawadyackość, rozmach, ten specyficznie polski typ i nastrój, który w gromadzie płócien, wystawianych za granicą, mówił wyraźnie, że to jest dzieło Polaka, nietylko w treści, lecz w tym sposobie wczarowywania w zamalowane płótno tego wszystkiego, co jest umiłowaniem, dumą, mocą i tęsknotą naszą, wyrażone rodzajem odrębnym, jemu tylko właściwym...



MATKA BOSKA NA STEPIE.
Depozyt Ministerstwa Oświaty w „Ossolineum“ we Lwowie.
Fotogr. i autotyp. Trzemeskie we Lwowie.

Dzieła Brandta, to jedna wielka bohaterska pieśń na cześć naszej przeszłości, którą ukochał bezgranicznie i jak niewielu, umiał swojem wielkiem, czuwającem sercem zrozumieć, przepoić krwią własną i ukazać światu w szacie zawsze godnej i dostojnej...

Przed jego płótnami, które już tyle tryumfów widziały, stawać będą coraz nowe generacye, jak przed chramem najdroższej przeszłości, świetlanych momentów samoistnego, państwowego bytu, co to był od morza do morza, co był orężem sławny w służbie kultury i wiary. A świat patrzyć będzie na wielkiego artystę, na wskroś oryginalnego, treścią i formą mistrza dróg własnych, co nad własną olbrzymią dziedziną pół wieku włada, jak pan udzielny.

I dlatego przed tym czcigodnym nestorem polskiego malarstwa chylą się czoła wszystkich, którzy wiedzą, co zawdzięcza sztuka polska Brandtowi, jakim był złotem ogniwem, łączącym tę sztukę polską z twórczością świata i jakie dla niej zdobył stanowisko.

Brandt należy do plejady najwyższych władzców sztuki polskiej. Oby ta gwiazda świeciła jasno jak najdłużej na firmamencie potężnego już dzisiaj malarstwa polskiego i — oby była więcej znana młodemu pokoleniu naszych artystów.

Skala twórczości Brandta bujna jest i różnolita: pejzaże, sceny rodzajowe, portrety, a przedewszystkiem bitwy, utarczki, podjazdy — a we wszystkiem droga nuta serdecznego przywiązania do kraju, życia naszego, tradycyi. Nieprześcigniony rysownik, świetny kolorysta, malarz, obdarzony fenomenalną wprost pamięcią, pozwalającą mu zapamiętać każdy skurcz muskułu konia żołnierskiego (wtedy, kiedy malował te rzeczy, nie było jeszcze... fotografii migawkowej!) każdy ruch ciała, miotającego się w rozdawaniu potężną szablicą razów, subtelny i czuły na piękno przyrody, przedewszystkiem ziemi własnej, znakomity znawca przeszłości naszej, w której nie obcym mu jest żaden sprzęt, żaden szczegół ubrania i uzbrojenia, jest Brandt typowym przedstawicielem artysty, w którym zespoliły się pierwiastki malarstwa ubiegłego stulecia z twórcą współczesnym, czułym na ostatnie zdobycze (nie wybryki!) techniki. Jeśli dodamy do tego olbrzymi talent kompozycyjny, temperament i rozmach zgoła nie dzisiejszy, smak i kulturę nieposlednią, panowanie nad techniką mistrzowską, to będziemy mieli obraz tej niezwykłej, genialnej organizacyi artystycznej, która zajęła jedno z naczelnych miejsc w dziejach rozwoju naszego malarstwa. Przyszły historyk sztuki, notujący najważniejsze momenty polskiej sztuki, umieścić będzie musiał imię Brandta w rzędzie tych, którzy stanowią pewien etap, wbrew może dzisiejszej rozczochranej krytyki i reporterskich pisanin, dzięki którym właśnie tak stosunkowo mało zna się u nas Brandta.

A jako człowiek, jest ten pogodny, mężny starzec jedną z najpiękniejszych postaci, tego niknącego już powoli typu szlachcica polskiego, któremu najlepiej w polu i na koniu, ze strzelbą i psami, jedynego do rady i wskazówki i zawsze chętnej pomocy, zapatrzonego z miłością w prze-



Fotogr. „Tęcza“ we Lwowie.

„Bogu Rodzica“.
Własność narodowej Galeryi miasta Lwowa.

Klisza Huśnika w Pradze.



Fotogr. „München, fotogr. Union“. „Powitanie stepu“. Klisza Huśnika w Pradze.



Fot. „Fotogr „Union" w Monachium." „Jarmark w Bałcie". Klisza Huśnika w Pradze.

szłość, ale miłującego dzisiejsze pokolenie, w gronie którego czuje się młodym i szczęśliwym.

Sztuka jego, wychowana w tradycyach Orłowskiego, Michałowskiego i Juliusza Kossaka, najlepiej i najświetniej wypowiada się też w tem, co w sztuce naszej było najbardziej typowe, najbardziej, jeśli się tak można wyrazić, samorodne, t. j. w scenach batalistycznych. I od nich też Brandt prawie rozpoczął swoją karyerę artystyczną, która w stosunkowo bardzo krótkim czasie przemieniła się w jeden zwycięski pochód po wszystkich galeryach, wystawach i wszechświatowych rynkach, przyjmowana zawsze skrzętnie, nagradzana potopem medali, krzyżów, zaszczytów. Brandt jest polskim malarzem, który zdobył sobie miejsce w największej liczbie zagranicznych galeryi publicznych. Dosłownie świat pozabierał i rozchwytał dzieła wielkiego artysty. W Polsce niestety mało stosunkowo (jak zwykle!) tych rzeczy pozostaje.

Brandt urodził się w roku 1841 w Szczebrzeszynie w Lubelskiem. Wcześnie już zaczyna malować, uczy się następnie u Juliusza Kossaka, potem koło roku 1872 wyjeżdża do Monachium i kształci się pod kierunkiem Franciszka Adama.

W dwa lata po wyjeździe do Monachium wystawia Brandt obraz, który decyduje o całej jego przyszłej karyerze artystycznej i kierunku, jakiemu miał pozostać wiernym do końca. Obraz ten, to „Pochód Lisowczyków", pełen życia, animuszu szlacheckiego, ruchu, awanturniczej fantazyi, świetny w rysunku i dosadnej charakterystyce, zadziwiającej u tak młodego twórcy. I odtąd już ciągnąć się będzie ten imponujący łańcuch świetnych dzieł, coraz bardziej oryginalnych, spotęgowanych siłą charakterystyki i narodowym nastrojem, ta falanga pysznych dzieł stepowych, wrośniętych w konie, jak wiatr ścigłe, husarzy, kozaków, czerkiesów, na tle przyrody podolsko-ukraińskiej, takiej właśnie, jak ją nam słowami odmalował Bohdan Zaleski.

Jeden z pierwszych historycznych obrazów, to „Czarniecki pod Koldyngą".

Przedtem jeszcze w r. 1865 zdobywa duży złoty medal w Paryżu za „Skargę", w kilka lat potem najwyższe odznaczenie na powszechnej wystawie w Monachium za „Strojnowskiego, przedstawiającego arcyksięciu Leopoldowi zdobyte konie". Odtąd sława jego zostaje ugruntowana, policzono go w szeregi najlepszych mistrzów współczesnych, zdobywa uznanie poważnej krytyki zagranicznej (u nas różnie, różnie się tam działo!) o względy jego ubiegają się stolice i dwory panujące.



Fot. „Fotogr. „Union" w Monachium" „Wyścig". Klisza Huśnika w Pradze.

„Odsiecz Wiednia", obraz wystawiony w r. 1873, „Chodkiewicz pod Chocimem", ze znakomitymi postaciami typowych wojaków polskich i niezrównanych koni, zapewniają mu miejsce wśród wielkich batalistów świata.

Idą potem takie piękne obrazy, jak ta idylla ukraińskich stepów, „Kozak i dziewczyna przy studni", niezmiernie ruchliwy i barwny „Jarmark w Bałcie, z całym tłumem pysznych Kozaków, Ormian i Czerkiesów, „Fantazya", typowo nasza scena „Przed polowaniem", „Przed karczmą" znakomite „Wyścigi dwóch wozów kozackich", „Targ", „Odpoczywający kozacy" „Chata cyganów", dalej na przecudnem, prawdziwie polskiem tle krajobrazu naszego stepu, konny, młody dojeżdżacz z chartami na smyczy („Na stanowisku") albo jeszcze takie bliskie, serdeczne dla nas „Puk, puk w okieneczko", „Epizod z pamiętników Paska" i t. d.

Niepospolitej wartości jest „Hetman Stanisław Rewera-Potocki pod Cudnowem" lub „Utarczka z podjazdem szwedzkim", „Podjazd tatarski" i tyle, tyle innych.

Lwów posiada dwa pierwszorzędne obrazy Brandta. Olbrzymi obraz z r. 1894 „Matka Boska na stepie", arcydzieło kolorytu, przedziwne kompozycyą, świadczący o rozległości talentu malarza, złożyło Ministerstwo oświaty, jako depozyt, w Ossolineum. „Narodowa Galerya miasta Lwowa" zakupiła na Powszechnej wystawie sztuki polskiej we Lwowie w r. 1910 równie wielki obraz p. t. „Boga Rodzica", rycerstwo polskie z Czarneckim na czele w pochodzie przez step, przed bitwą, śpiewające o wschodzie słońca pieśń rycerską. Jeżeli wolno dostrzedz pewne różnice w kolorycie, w pewnej monotonii typów, to obraz lwowski sędziwego mistrza pod względem kompozycyi, niezrównanego układu, malowniczości i poezyi, nie ustępuje w niczem arcytworom przeszłości.

Hołd, jaki sztuka polska składa Brandtowi, a w którym udział brała i krytyka niemiecka bez zastrzeżeń, świadczy, że to wielki mistrz, którym „nowe prądy" i modne doktryny, chociaż przed kilku laty usiłowały, zachwiać nie potrafiły.

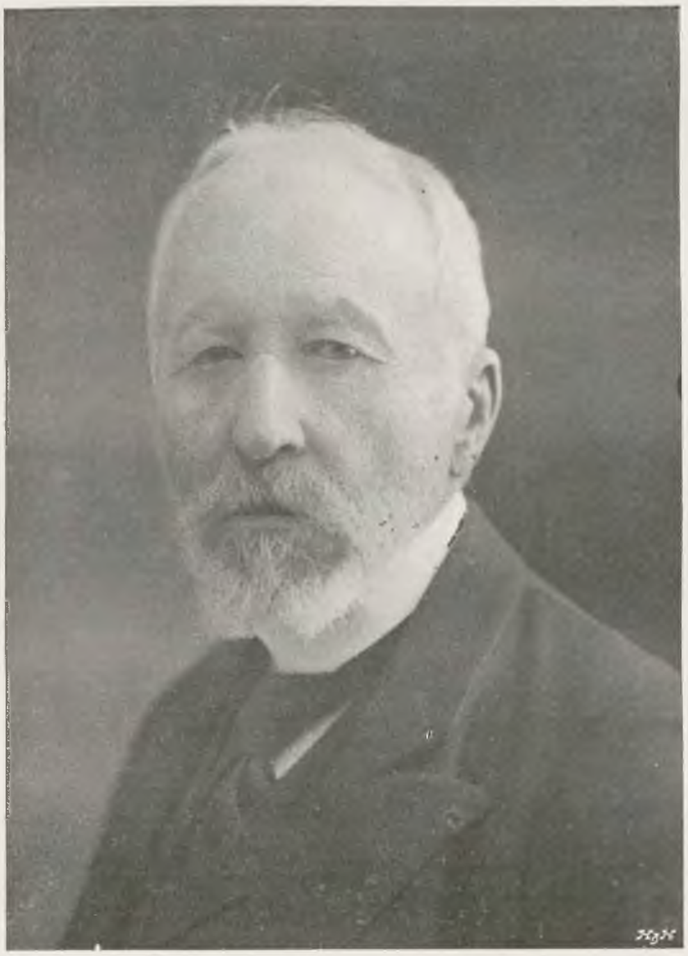
Artur Schröder.

MARYAN SOKOŁOWSKI.

(Wspomnienie pośmiertne).

DR. JAN WILUSZ.

Działalność i zasługi zmarłego skreślili pod świeżem wrażeniem śmierci uczniowie jego, przyjaciele i koledzy. Nad świeżą mogiłą wygłoszono mowy, tchnące uczuciem szczerego żalu; w czasopismach pojawiły się nekrologi, będące wyrazem czci niejednego tylko piszącego, ale wszystkich, którzy zmarłego znali, lub którym postęp naszej nauki leży na sercu. Stanisław hr. Tarnowski, Dr. Stan. Tomkowicz i Dr. Julian Pagaczewski byli w pismach rzecznikami ogółu i w jego też imieniu składali w gorących słowach hołd pamięci nieodżałowanego. Wskazano, jak bogate i różnorodne są plony długoletniej pracy profesora, przypomniano, jak czynne i niezmordowane było jego życie. Nowym blaskiem zajaśniała postać wielkiego uczonego, a strata, jaką śmierć przyniosła, wydała się tem cięższa i boleśniejsza. Zabrakło bowiem znakomitego pedagoga, który umiał uczniów zainteresować, zachęcić i przygotować do poważnych, a owocnych badań; nie stało człowieka, który, nie zasklepiając się w specyalnościach, potrafił objąć olbrzymie obszary wiedzy i dzięki niepospolicie bystrej pamięci zachować imponującą sumę wiadomości z każdej dziedziny sztuki, kultury i cywilizacyi. Straciliśmy wreszcie świetnego organizatora zbiorów i wydawnictw, obdarzonego zadziwiającą erudycyą, pełnego inicyatywy i zasobnego w doświadczenie. Wybitne te zalety i wielkie zasługi podnoszono zgodnie we wspomnieniach pośmiertnych w słowach, które wyrażały jedną myśl tylko i jedno uczucie: uznanie i wdzięczność.



MARYAN SOKOŁOWSKI

Ci, którzy żyli z nim od lat wielu w stosunku bardzo blizkim i byli jego zaufanymi powiernikami, mogli dać najlepszy obraz pracy, zabiegów i starań, nakładających pasmo zasłużonego żywota. Ale obraz ten nie może być wyczerpujący i dokładny, póki cała spuścizna duchowa uczonego, całe prywatne archiwum i jego własne pamiętniki nie będą należycie znane, zbadane i ocenione. Nie wątpię, że stanie się to niebawem i że okaże się sumiennie opracowana biografia, godna zasłużonego męża.

Bogactwo cennych wiadomości, nowe odkrycia, zawiązki nowych prac i studya przygotowawcze; świeże przyczynki do dawniej ogłoszonych rozpraw, programy i plany niezrealizowanych przedsięwzięć, kryje się w stosach archiwaliów, rycin, fotografii, rysunków, szkiców, notatek, wypisów, manuskryptów i listów, które ś. p. Sokołowski pozostawił. Zmarły był to człowiek niezwykle wszechstronny i odznaczał się wyjątkową wprost pracowitością — nie dziw, że materyały rosły mu pod ręką szybko i bezustannie, pomnażane niemal codziennie cennymi przyczynkami. Historyk znalazłby tam źródła dla setek oryginalnych rozpraw i ciekawe dokumenty, tyczące się stosunków Sokołowskiego z wybitnymi ludźmi minionego wieku, artysta odkryłby mnóstwo wartościowych rzeczy, przeglądając pełne teki rysunków, rycin i fotografii. Wszystko czekało na swoją kolej, ale uczony nie zdążył opracować skompletowanych przez siebie zbiorów. Otoczył się wprawdzie licznym sztabem pracowników, których wybrał z grona swych uczniów i wykształcił na ścisłych badaczy, rozdzielił między chętnych plony własnych, długoletnich poszukiwań, ale wszystkiego, co zgromadził, wyczerpać nie zdołał. Założył jednak podwaliny pod gmach historyi sztuki w Polsce, dziejów kultury i cywilizacyi, pilnował, by zrąb wznosił się silny i trwały dla dobra nauki ojczystej i ku zachowaniu cennych

pamiątek przeszłości. Potomnym utorował drogę i pozostawił w spadku obfity dorobek rozległej działalności.

Do niedawna, do ostatniej prawie ćwierci minionego stulecia nie istniała u nas właściwa historya sztuki. Umysły zajmowały się tylko filozofią sztuki, estetyką, gubiąc się w niebotycznych teoryach, w mgławicach spekulacyi i dociekań. Stosunkowo najdokładniejsze studya, oparte na realnych podstawach poświęcono archeologii klasycznej, ponieważ dzieła starożytnych Greków i Rzymian uważano za wzór i za normę dla całej twórczości artystycznej, resztę jednak traktowano po macoszemu, zatrzymując się tylko i wyłącznie nad arcydziełami mistrzów z epoki odrodzenia i klasycyzmu, mając je za odblaski starożytnej sztuki. O prahistoryi, o czasach średniowiecznych, albo o baroku posiadano jak najmylniejsze pojęcia, które były wynikiem nieznajomości przedmiotu, lub zakorzenionych uprzedzeń. Fałszywym uogólnieniom nie było końca, szumne frazesa, o pozornej głębi myślowej szerzyły się, jak zaraza, wśród szerokich warstw inteligencyi. Potrzeba było człowieka, któryby przekonał, że sądy, wypowiadane przez ogół, są bańkami mydlanemi i uczynił dotychczasową historyę artystycznej twórczości godną miana nauki. Dokonał tego najpierw Władysław Łuszczkiewicz, a gruntowną naprawę stosunków przeprowadził Maryan Sokołowski, w ciągu czterech dziesiątek niezmordowanej pracy nauczycielskiej. „On pierwszy“, jak mówi Stanisław Tomkowicz, „ustalił u nas właściwe pojęcie historyi sztuki, postawił ją na odpowiednim gruncie, związał należycie z pokrewnemi naukami, wprowadził w jej traktowanie prawdziwą metodę naukową. Dopomagała mu do tego nietylko wprawa, nabyta pod kierunkiem pierwszorzędnych sił naukowych za granicą, ale bajeczna pamięć, wrodzona i wykształcona ścisłość i rzadki dar kombinacyi, dar czynienia spostrzeżeń, zdumiewających subtelnością i wyprowadzenia z nich wniosków, niesłychanie trafnych. Kto z nas pracuje na polu historyi sztuki, ten co krok się o tem przekonywa i podziwiać musi to, co lubimy nazywać szczęściem badacza, a co zwykle jest tylko jego bystrością i sumiennością“.

Zasadą Sokołowskiego było: każdy przedmiot przedewszystkiem dokładnie, szczegółowo opisać i zdać sobie sprawę ze stosunku części do całości, a potem dopiero badać związki i analogie, wiązać fakty ze sobą i wysnuwać wnioski, szukać genezy i oceniać wartość. Powtarzał zawsze słowa Teofila Gautiera, że tylko taka metoda, która za podstawę uważa dokładny opis i analizę omawianej rzeczy — usunąć zdoła wszelkie nieporozumienia i ochroni przed kardynalnymi błędami. Dzisiaj uznaje każdy konieczność przestrzegania powyższej zasady, ale kilkadziesiąt lat wstecz było wprowadzenie jej w czyn — rewolucyą.

W kraju, w którym historyę sztuki nie traktowano naukowo, ale po dyletancku, trzeba było rozpoczynać wszystko od początku, od elementarza.

Profesor nie mógł oddać się wyłącznie jakiejś epoce, lub stylowi, ale musiał zaznajamiać uczniów z całością, ze sztuką wszystkich krajów i wszystkich czasów. Wykłady Sokołowskiego obejmowały całokształt dziejów, obejmowały zarówno architekturę, malarstwo, rzeźbę, jak przemysł artystyczny, produkcyę ludową i t. d. Gabinet, który wzorowo zorganizował w Collegium Novum, posiada okazy z każdego działu i każdej techniki, począwszy od obrazów, a skończywszy na tkaninach, medalach i kaflach. Słuchacze mieli sposobność zaprawiać swój wzrok na oryginałach, lub kopiach, a wiadomo, że w nauce historyi sztuki okoliczność to najważniejsza i decydująca. Co tygodnia nadto odbywały się gremialne wycieczki do zbiorów prywatnych i publicznych, do kościołów, pałaców, lub na wystawy; nie było w Krakowie pomnika, historycznie wartościowego, któregoby podczas tych spacerów nie poznano i nie zbadano. Na godzinach zaś ćwiczeń praktycznych, seminaryów i posiedzeń „Kółka Estetów“ poruszano najrozmaitsze kwestye i temata, a kierujący dyskusyą profesor miał sposobność rozwinąć niebywałą swą erudycyę i urozmaicić wykład barwnym opisem wrażeń i doświadczeń, nabytych w ciągu licznych i dalekich podróży.

W ten sposób wykształcił się i wyszkolił zastęp badaczy, którzy przy pomocy ukochanego profesora dokonali sporo ważnych prac, przeprowadzali inwentoryzacyę znacznego obszaru i podjęli się konserwatorskiej kontroli ziem dawnej Rzeczypospolitej. Sokołowski miał wszędzie swych korespondentów, wysyłał fotografów, architektów, rysowników, zbierał gorliwie i składał materyały dla przyszłych publikacyi. Dzieła wielkiego rozmiarami, któregoby był sam autorem nie zostawił; pisywał wiele, ale były to przeważnie drobne rozprawy. Wiedział, jak niesłychanie dużo jest do zrobienia, uskarżał się często, że dzień mu za krótki, tyle bowiem miał zajęć i obowiązków. Wolał więc pomnożyć niejako swe siły, zwielokrotnić je znacznie, powołując do pracy cały szereg ludzi, niż samemu, ze szkodą odłogiem leżącego materyału, zasklepić się w opracowaniu jednej tylko rzeczy. Wybranym powierzał skarby zgromadzonych własnym trudem wiadomości, a sobie zachowywał naczelne kierownictwo i redakcyę całości. Tak powstały Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce — dzieło (rzec można bez wahania) pomnikowe.

Wychodziły one powoli, nawet zbyt powoli, ale każdy szczegół i każda notatka przejść musiała przez ostrą krytykę redaktora, zanim została drukiem ogłoszona. Jest tam tak wiele pracy Sokołowskiego, że kilka ostatnich tomów tych Sprawozdań może wystarczyć, by zapewnić zmarłemu wiekopomną sławę.

Zadanie, podjęte przez siebie, spełnił Sokołowski z pełnym pożytkiem dla ojczyzny i dla nauki, osiągnął cel swoich starań i zabiegów,

a owoce trudów miał szczęście oglądać za życia; otoczony był czcią ogólną, zaszczytami, tytułami, wielokrotnie odznaczony, a imię jego rozbrzmiewało głośno i po za granicami kraju. Pismem utrwalił zdobycze swej wiedzy, utorował drogę następcom, stworzył warunki rozwoju i postępu; organizując Muzeum XX. Czartoryskich i dom Matejki, reorganizując Muzeum Narodowe, oraz Gabinet historyi Sztuki, oddał grodowi Wawelskiemu ognisko, skupiające promienie sztuki i kultury.

To, co zdziałał Sokolowski za życia, wywierać będzie i nadal wpływ wielki na rozkwit wiedzy i jednać wdzięczność potomnych; pozostawił bowiem nietylko widome pomniki niepospolitej pracy, ale rzucił plenne nasienia w serca nasze i umysły.

* * *

Maryan Prawdzic Sokołowski urodził się w Czyżewie kościelnem, w guberni Łomżyńskiej, w Królestwie polskiem 13. stycznia w r. 1839. Nauki gimnazyalne ukończył w Warszawie w r. 1858. Na uniwersytet uczęszczał w Paryżu i uzyskał w „Ecole de droit" stopień licencyata. Z Paryża udał się na dalsze studya do Heidelberga, Berlina i Wiednia, gdzie pracował nad historyą sztuki pod kierunkiem Tausinga i Eitelbergera. W r. 1865 podejmuje podróż do Grecyi i na Wschód; odbywa ją częściowo w towarzystwie Ernesta Renana i Alberta Dumonta. Zwiedza również Niemcy i Anglię, potem przepędza rok cały we Włoszech, zatrzymując się dłużej we Florencyi i Rzymie. Doktorat filozofii złożył w Krakowie w 1877 r., w rok potem habilitował się, jako docent historyi sztuki, na Uniwersytecie Jagiellońskim. W r. 1882 zamianowany został profesorem nadzwyczajnym, a w r. 1888 zwyczajnym. W r. 1881 odbył podróż naukową w ekspedycyi do Małej Azyi hr. K. Lanckorońskiego. Na członka korespondenta Akademii umiejętności wybrano go w r. 1880, a na członka czynnego w r. 1884.

Korespondentem komisyi centralnej zabytków historycznych we Wiedniu został w r. 1887, w trzy lata później otrzymał krzyż orderu Leopolda. W r. 1892 obejmuje przewodnictwo Komisyi historyi sztuki w Akademii Umiejętności po śmierci Wł. Łuszczkiewicza. W tym samym roku został powołany na stanowisko Dyrektora Muzeum XX. Czartoryskich. W r. 1903 obchodził jubileusz 30-letniej działalności profesorskiej. W r. 1909 otrzymał odznakę „Litteris et artibus", a uczniowie wręczyli mu plakietę pamiątkową. Rok przed śmiercią ustąpił z katedry; dnia 25-go marca 1911 r. rozstał się z tym światem. Staraniem uczniów i przyjaciół wybito na jego cześć medal, dzieło dra Kunzeka. — Pozostawił żonę Maryę ze Skrzyńskich i czworo dzieci: Jadwigę hr. Miączyńską, niezamężne córki Zofię i Maryę, oraz syna Tadeusza.

Z bardzo licznego grona uczniów ś. p. M. Sokołowskiego wymienić należy następujących: Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Prof dr. Włodzimierz Demetrykiewicz, Karol Maszkowski, Antoni Szybalski, dr. Feliks Kopera, dr. Julian Pagaczewski, ś. p. dr. Emanuel Swieykowski, dr. Jerzy Kieszkowski, dr. Ignacy Bett, Ludwik br. Puszet, St. Marceli Dobrowolski, red M. Rulikowski, Stefan Kulikowski, red. Ludwik Fryze, Franciszek Mączyński, dr. Adolf Sternschuss, dr. Tadeusz Szydłowski, Mieczysław Dąbrowski, J. Pełeński, dr. Tadeusz Niciński, dr. Władysław Bartmański, Zygmunt Krasucki, dr. Nikodem Pajzderski, ks. Górzyński z Włocławka, dr. Franciszek Klein, dr Zygmunt Rokowski, dr. Stefan Komornicki, dr. Arnold Schiffmann, Konstancya Stępowska, Artur Schröder, Jan Pietrzycki, Stanisław Swierz, Stanisław Turczyński.

FAJANSE FABRYK WARSZAWSKICH

ZA CZASÓW STANISŁAWA AUGUSTA.

NAPISAŁ WŁADYSŁAW STRONER.

Krótki okres rozkwitu rzemiosł artystycznych w Polsce pod koniec wieku 18. jest jednem z owych zjawisk osobliwych, w dziejach kultury zupełnie niezwykłych, jakich spotyka się wiele w dobie rozbiorowej. Wśród najcięższych warunków ekonomicznych, w czasie powszechnej niemal ruiny finansowej kraju, rozwija się u nas produkcya wytwornych przedmiotów zbytku. Przeszczepione świeżo do kraju rzemiosła artystyczne rozkwitają, jak egzotyczny kwiat, — aby niebawem zmarnieć i zginąć bezpłodnie wśród burz, które na kraj nadciągają.

Dla historyka sztuki okres ów i z tego względu szczególny przedstawia interes, iż może on tu śledzić w zakresie przemysłu artystycznego, proces rozwoju twórczości rodzimej w najwcześniejszych jej fazach, może tu śledzić pierwsze odruchy swojskiej fantazyi i myśli artystycznej, przejawiające się nieśmiało na tle obcych stylów i obcych koncepcyj.

Do badań jednak w tym kierunku materjał bardzo jeszcze jest niedostateczny. Cenne zabytki ceramiki, pasy polskie, dywany, gobeliny, w niewielkiej tylko liczbie zgromadzone w zbiorach naszych publicznych, rozrzucone przeważnie w ręku prywatnym, w znacznej części wywiezione już za granicę, czekają wciąż jeszcze na zebranie ich i ogłoszenie w reprodukcyach, na opis systematyczny. Wiadomości źródłowe o fabrykach, skąd wyroby te wyszły, w małej dopiero części ogłoszone są i opracowane. Praca w obu tych kierunkach łatwą nie jest; do wykonania jej potrzeba sił zbiorowych, chętnego poparcia ze strony właścicieli zabytków, potrzeba pomocy historyków, którzy mogliby dużo nowego dorzucić materjału, gdyby przy studjach swoich pamiętać chcieli i o tym przedmiocie.

Drobnym przyczynkiem do pracy wyżej wskazanej jest rzecz niniejsza, garść notatek i uwag o mało dotąd znanych fajansach fabryk warszaw-

skich, — wiązanka na razie skąpa, którą spodziewam się z czasem uzupełnić obszerniejszym materjałem.

W szeregu zakładów przemysłowych, które pozostają w Polsce w drugiej połowie wieku 18. pierwszą próbę zaszczepienia w kraju ceramiki artystycznej jest fabryka fajansów w Belwederze. Zakłada ją przed r. 1774 [1]) Stanisław August, dając jej pomieszczenie w nabytym niedawno od Lubomirskich pałacu, który w drugiej połowie wieku 17. zbudował dla żony swej Krzysztof Pac, kanclerz w. litewski i dla pięknego położenia nazwał go Belwederem [2]). Król, nie zrażony świeżemi niepowodzeniami finansowemi, upadkiem założonej niedawno Kompanii Manufaktur wełnianych, zakłada fabrykę fajansów, chcąc, jak powiada świadek współczesny, stworzyć konkurencyę modnym wówczas u nas, kosztownym naczyniom stołowym angielskim. [3]) Kierownictwo zakładu prowadzi baron Schitter, którego żona, Greczynka, była jedną z faworyt króla. O pochodzeniu owego Schittera, o jego wykształceniu zawodowem, nic nam nie wiadomo; nie wiemy również, skąd sprowadzano do fabryki rzemieślników i artystów. Niemały, bądź co bądź, popełniono błąd, zakładając fabrykę tam, gdzie nie było potrzebnego dla niej surowca, ani też nie starając się o jego sprowadzenie. Glina okazała się do wyrobu fajansów nieodpowiednią, wyroby były kruche i nietrwałe, a fabryka „nie utrzymywała się, jak tylko wielkim a kosztownym króla nakładem“. Bliższych zresztą szczegółów o wyrobach nie posiadamy, prócz tego chyba, że król zamówił w fabryce naczynia „herkulańskie“, [4]) zapewne w stylu starożytnym, może w rodzaju wyrobów Wedgwooda. Jak długo istniał zakład belwederski, niewiadomo. Zwinięty został prawdopodobnie wkrótce po śmierci Schittera, a stało się to jeszcze przed r. 1783. [5]) Niedługo więc, zaledwie lat kilka istniała fabryka belwederska. Było to przedsiębiorstwo chybione, jak tyle innych, które wydała ówczesna akcya ekonomiczna. Nieliczenie się ze stosunkami miejscowymi, brak silniejszej podstawy finansowej, a zapewne i brak fachowego kierownictwa, były przyczyną niepowodzenia.

Myśl króla podejmuje jednak niebawem niejaki Wolff, saksończyk, zakładając przed r. 1783 [6]) fabrykę fajansów na Bielinie, w miejscu dzisiejszych ulic Królewskiej i Marszałkowskiej w Warszawie. [7]) Nauczony doświadczeniem, a zapewne i fachowo bardziej wykształcony od Schittera, stara się Wolff przedewszystkiem o lepszy do wyrobów swych materjał, sprowadzając z dóbr marszałkowej w. koronnej (Lubomirskiej?) glinkę, za której beczkę płaci po 18 złp. Fabryka jego wyrabia „nie tylko serwisy stołowe, *déjeuners,* tace, filiżanki, wazy i tym podobne, które trwałością, kształtem i pięknym kolorem bardzo do angielskich się zbliżają, ale nadto wazony, piramidy, koszyczki do ozdoby pokojów i kafle do wysadzania podłóg i ścian pokojowych. Glejt, czyli *émail* i kolor niektórych jest tak piękny i z wielką doskonałością dany, że ich trudno rozeznać od porcelany“. [8])

Fabryka Wolffa rozwija się pomyślnie, w r. 1783. zatrudnia stale 40 ludzi, a zdaniem właściciela „nawet 400 na cztery fabryki rozdzielonych ledwie by dostarczyło naczyń dla całego kraju.“ Król gorliwie popiera ten zakład, między innymi wyrabia mu u rządu subwencyę w kwocie 10.000 złp. [9]) Jakie były dalsze losy fabryki i jak długo istniała, nie wiadomo. Nie posiadamy również żadnych wiadomości o garncarzach i dekoratorach, tam zatrudnionych.

Wyroby fabryk tych warszawskich dochowały się w niewielkiej ilości. Prócz kilku okazów, pomieszczonych w publicznych naszych zbiorach i w katalogach zbieraczy, znajduje się jeszcze niewątpliwie w kraju pewna ich liczba, rozprószona w ręku prywatnym. Część poszła już za granicę i dostała się nawet do muzeów publicznych, jak n. p. w Hamburgu.

Omawiam poniżej szereg okazów znanych mi z autopsyi, lub z informacyj, które na razie mogłem o nich zebrać. O kilku pobieżną tylko mogę podać wzmiankę; czynię to, aby na zabytki te zwrócić uwagę osób, mających sposobność zbadać je i opisać szczegółowiej. Reprodukcye dołączone wykonane są z przedmiotów po raz pierwszy.

Para wazonów, znajdujących się w Muzeum Przemysłowem we Lwowie (ob. reprodukcyę barwną), Tabl. I.), kształtem naśladuje znaną formę wazonów starochińskich. Wysokość ich 31·5 cm, z pokrywami 42 cm., średnica u podstawy 12, u otworu 10 cm. Pod względem technologicznym [10]) wazony te, jak wszystkie fajanse warszawskie, należą do grupy fajansów emaliowanych. Czerep ich jest dość twardy, ścisły i dźwięczny, barwy żółtawobiałej; wykonany jest z gliny, do fajansów zwyczajnie używanej, marglowatej z przymieszką piasku bardzo miałkiego. Zewnątrz i wewnątrz pokrywa naczynie polewa nieprzejrzysta, bez rysów, emalia cynowa barwy białej z odcieniem sinawym. Dekoracya wykonana jest farbami naszkliwnemi, nie znoszącemi zbyt wysokiej temperatury garncarskiej, farbami, których używa się zwyczajnie do dekoracyi porcelany i fajansów wykwintnych

[1]) Ob. T. Korzona: Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta. Tom. II. str. 236.

[2]) Wielka Encyklopedya ilustrowana. Warszawa, 1892. tom VII., str. 354.

[3]) Por. Pamiętnik polityczny i historyczny. Warszawa. 1783, t. I. str. 376.

[4]) Korzon, l. c. str. 236.

[5]) Cytowane wyżej źródło z r. 1783 wspomina o fabryce, jako już nieistniejącej.

[6]) l. c. str. 376.

[7]) Korzon, l. c. t. II., str. 310.

[8]) Pamiętn. polit. i histor. I., 377.

[9]) Tamże.

[10]) Fajanse Muzeum lwowskiego zbadać mogłem dokładnie przy pomocy p. Edmunda Krzena, kierownika Kraj. Keramicznej Stacyi doświadczalnej. Za pomoc tę składam Mu najszczersze podziękowanie.

PARA WAZONÓW FAJANSOWYCH EMALIOWANYCH.
WYRÓB WARSZAWSKI, OSTATNIA ĆWIERĆ WIEKU XVIII.
WŁASNOŚĆ MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO MIEJ.
WE LWOWIE.



FILIŻANKA Z PODSTAWKĄ Z FAJANSU EMALIOWANEGO
WYRÓB WARSZAWSKI, OKOŁO R. 1789
WŁASNOŚĆ P. J. JUDKIEWICZA
W KRAKOWIE





FAJANSE EMALIOWANE ROBOTY WARSZAWSKIEJ,
OSTATNIA ĆWIERĆ WIEKU XVIII.

1. WAZON, WŁASNOŚĆ P. F. v. SCHEG'A W FRANKFURCIE n. M.

2. WAZON, WŁASNOŚĆ P. J. JUDKIEWICZA W KRAKOWIE.

3. PODSTAWKA, WŁASNOŚĆ P. J. JUDKIEWICZA W KRAKOWIE.







(steingutu). Farby te nie łączą się ściśle podczas wypalania z polewą, nie wtapiają się w jej tło, wskutek czego dekoracya odcina się od polewy dość twardo. Tło całe pokryte jest cienko nałożoną farbą zielonawo żółtą, białe tło polewy pozostawione jest tylko w dwóch dużych, po obu stronach brzuśca umieszczonych medalionach czterowrębnych. Do dekoracyi użyto barw: zielonej w dwóch tonach, niebieskiej, różowej, brunatno-czerwonej i brunatno-zielonawej; kontury rysunku obwiedzione są kolorem czarnym, pewne zaś partje ożywione są i cieniowane złotem polerowanem. Na podstawie pewnych szczegółów, jak dokładność i cienkość kreskowania w partjach malowanych, jak ścisłość konturów na częściach złoconych, orzec można prawie na pewno, że naczynia wypalane były cztery razy: w wielkim piecu wypalony był czerep najpierw surowy, drugi raz pokryty emalią, następnie zaś, w piecu umflowym, utrwalone zostały najpierw farby, w końcu zaś złoto. Dekoracya posiada charakter chiński. W medalionach widzimy wśród drzew egzotycznych siedzące i wzlatujące ptaki stylizowane, do bażantów podobne. Na tle pomiędzy medalionami rozrzucone są większe i mniejsze gałązki kwiatowe. Całość traktowana jest szeroko, z dużem poczuciem dekoracyjności i wyborny sprawia efekt pomimo, że rysunek nie jest zbyt subtelny, a koloryt, doskonale wprawdzie zharmonizowany, nie posiada sytości i blasku starych fajansów, z dobrych pochodzących epok. Naczynia oznaczone są u spodu literą W.

Para wazonów, znajdujących się w kolekcji p. Dra Władysława Łozińskiego we Lwowie, kształtem od poprzednich odmienna, posiada jednak również formę naczyń chińskich. Na stopie nizkiej, lejkowato ku górze zwężonej, spoczywa brzusiec w formie do półkuli zbliżonej, dołem i u góry ściętej. Pokrywy u tych wazonów brakują. Wysokość naczyń wynosi 28·5, średnica otworu 13·2, średnica podstawy 15·5 cm. Wykonane są techniką tą samą, co wazony Muzeum lwowskiego. Tło stanowi emalia cynowa biała, spętana w delikatną siatkę (craquelure). Do dekoracyi, wykonanej farbami porcelanowemi, użyto barw zielonej, różowej, czerwonej, niebieskiej i żółtej, brunatno cieniowanej, niektóre partje są nadto złocone. Dekoracya wykonana jest z prawdziwym smakiem, w stylu Ludwika XVI. Na brzuścu, od górnego brzegu zwieszają się festony z kwiatów naturalistycznie malowanych, spięte u góry złotemi kokardami. Stopę okalają u spodu i pod brzuścem dwa złocone sztuczki, środkiem rozrzucone są mniejsze i większe gałązki kwiatowe. Naczynia sygnowane są napisem *Varsovie.*

Para wazonów, z których jeden podaje Tabl. II. 2. 1. są własnością p. Filipa v. Schey'a, bankiera w Frankfurcie n. M. Nabył on je w roku zeszłym od handlarza berlińskiego, za cenę 10.000 marek. Według opisu jednego z antykwarzy mają to być okazy niezwykłej piękności i przypominają na pierwszy rzut oka najlepsze wyroby porcelanowe z Sèvres. Kształtem podobne do wazonów Muzeum lwowskiego, posiadają polewę niebieską, na której rozpina się sieć żyłek złotych. Na tem tle rozwijają się stylizowane z chińska gałęzie kwitnącej jabłoni, wykonane kilkoma barwami. Sygnowane są napisem *Varsovie*, o kształcie tymsamym, co marka na wazonach p. Łozińskiego.

Do okazów najwspanialszych należą filiżanka i spodek w kolekcyi p. radcy J. Judkiewicza w Krakowie[11]) (Tabl. III. 1. 2.). Pochodzą one z serwisu, identycznego zupełnie z serwisem, który na polecenie Stanisława Augusta wykonany został w r. 1789. na podarunek dla sultana tureckiego i zawieziony został do Konstantynopola przez Piotra Potockiego. [12]) Filiżance nadają charakterystyczną sylwetę dwa modelowane w kształcie delfinów ucha. Tło naczyń jest zielonawo białe, dekoracya wykonana jest barwnie: ciemno błękitną, zieloną, czerwoną i gdzieniegdzie żółtą. Czerep jest dość kruchy. Naczynia sygnowane są napisem *Varsovie.*

Nadto posiada p. Judkiewicz drugi spodek Tabl. II. 3. z tegoż serwisu, dekorowany zupełnie jak poprzednio opisany, ale przytem jeszcze bogato złocony. Różni się nadto od poprzedniego tem, że w kolistem obramieniu środka mieszczą się złocone napisy tureckie. Brzmią one w tłumaczeniu: Te prezenta i dary posyła Padyszachowi rodu Osmana Król Lechów, ażeby najzupełniejszą miłość i szczerą życzliwość okazać. W stolicy Warszawie. [13]) Drugi ten spodek marki nie posiada.

Sześć takich samych spodków, lecz mniejszych (około 22 cm. w średnicy), znajduje się w posiadaniu Edwarda hr. Tyszkiewicza.

W kolekcyi p. Judkiewicza znajduje się nadto para wazonów, z których jeden podaje Tabl. II. 2. W kształcie odmienne od wazonów wyżej opisanych, zachowują one również formy chińskie. Tło ich w kolorze lapis lazuli dekorowane jest zupełnie podobnie, jak wazony p. Schey'a w Frankfurcie, gałązkami kwitnącej jabłoni o kwiatach białych, żółto cieniowanych. Oznaczone są napisem *Varsovie.*

W Muzeum Narodowem w Krakowie znajduje się wazon, formą zbliżony zupełnie do wazonów Muzeum lwowskiego. Dekorowany jest barwami: różową (vieux rose), niebieską, zieloną i żółtą. Charakter dekoracyi jest czysto chiński.

Na brzuścu mieszczą się dwa medaliony, ujęte w niebieskie obramowania. Frontowy medalion wypełniony jest malowidłem, przedstawiającem pagodę z chińczykami, u góry unosi się ptak. Medaliony malowane są farbami: czerwoną, niebieską, zieloną, fioletową i żółtą. Wazon oznaczony jest napisem *Varsovie.*

---

[11]) Opisy wszystkich następnych okazów podaję według informacyj p. Dra Adolfa Schwarza w Krakowie, któremu zawdzięczam również reprodukcye pięknych zabytków p. Judkiewicza. Za łaskawą tę pomoc składam p. Drowi Schwarzowi uprzejme podziękowanie.

[12]) Korzon, l. c. str. 236.

[13]) Ob. Korzon j. c. str. 236. gdzie umieszczona jest także reprodukcya czarki z podstawką z tego samego serwisu, należącej niegdyś do p. Bisier w Warszawie.

W Muzeum Techniczno-Przemysłowem w Krakowie znajdują się dwie pary wazonów z przykrywami. Jedna para, posiadająca kształt, jak wazony Muzeum lwowskiego, dekorowana jest na tle białem kwiatami kolorowymi. Sygnowane są literą B. Druga para mająca na tle niebieskiem (lapis lazuli) zdobiona jest kwiateczkami białymi, cieniowanymi czerwono.

Oprócz okazów opisanych znajdować się mają jeszcze w Krakowie, w Gabinecie archeologicznym uuiwersytetu Jagiellońskiego trzy fajanse warszawskie: misa, talerz i wazon, zdobione ornamentyką chińską.

Edward hr. Tyszkiewicz posiada wazon w kształcie, jak tabl. II. 2. Na tle kanarkowem rozmieszczone są cztery medaliony w obramieniach złotych, wypełnione kolorowymi kwiatami i ptakami.

W znanej kolekcyi p. Strzałeckiego w Warszawie znajduje się para wazonów tejsamej formy, co poprzednio opisane. Bliższych zresztą szczegółów o nich nie posiadam.

Oto skąpa wiązanka notatek o okazach, znanych mi mniej lub więcej dokładnie. A teraz kilka słów w sprawie ich proweniencyi.

Fajanse te warszawskie uchodzą dotychczas bez różnicy za wyroby fabryki królewskiej w Belwederze. Zapomina się przy tem zupełnie o istnieniu późniejszej fabryki Wolffa. Postaram się jednak wykazać, że większa część znanych dotąd okazów pochodzi właśnie z Wolffowskiego zakładu.

Serwis z polecenia króla wykonany dla sułtana powstał około r. 1789, mógł więc być tylko fabryki Wolffa, belwederska bowiem wówczas już nie istniała. Okazy w kolekcyi p. Judkiewicza, stanowiące część serwisu zupełnie identycznego z owym, dla sułtana wykonanym, noszą markę *Varsovie*. Marki tej używała więc fabryka Woiffa. Tensam atoli napis *Varsovie*, o zupełnie podobnym wyglądzie, widzimy także na dwóch wazonach p. Judkiewicza, na wazonach Muzeum Narodowego, na wazonach p. Łozińskiego i p. Schey'a w Frankfurcie. Litera W, występująca jedyny raz na wazonach Muzeum lwowskiego, wydaje mi się niewątpliwie początkową literą nazwiska właściciela fabryki warszawskiej, Wolffa. Pozostawałaby więc jedynie marka B., na wazonach Muzeum Przemysłowego w Krakowie, którą możnaby odnieść do fabryki w Belwederze. Nie wiemy, czy i jak sygnowane były wyroby belwederskie, sądzę jednak, że jeżeli były sygnowane, to jakąś marką, która wskazywała na pochodzenie wyrobów z fabryki króla, kosztem jego prowadzonej. Może oznaczone były cyfrą królewską, może napisem, lub emblematem jakimś odnoszącym się do osoby panującego, jak to widzimy na wyrobach fabryk w Sèvres, Meissen, w Wiedniu, Frankenthal i tylu innych. Ponadto jednak inny jeszcze wzgląd ważniejszy przemawia za mojem przypuszczeniem. Przypomnijmy sobie, iż świadek współczesny zarzuca fabryce belwederskiej, że nie posiadała gliny do fajansów odpowiedniej, że wskutek tego wyroby były słabe i nietrwałe. Zarzutu tego zgoła odnieść nie można do fajansów w Muzeum lwowskiem i w kolekcyi p. Łozińskiego. Naczynia wykonane są technicznie prawie bez zarzutu. Przypominam dalej to, co ten sam współczesny mówi o wyrobach Wolffa. Podnosi on, iż posiadały one emalię i farby tak piękne, iż trudno było nieraz rozróżnić je od porcelany. Świadectwu temu odpowiada zupełnie wygląd opisanych wyżej wazonów w Frankfurcie i wazonów p. Łozińskiego. Dodać zaś trzeba, że tak te ostatnie, równie, jak wazony Muzeum lwowskiego, dekorowane są rzeczywiście farbami porcelanowemi.

Sądzę w obec tego, że większa część znanych dotąd fajansów warszawskich. (a kto wie, czy nie wszystkie) pochodzi z fabryki Wolffowskiej. Utrwalić to przypuszczenie co do fajansów, nie znanych mi dotąd z autopsyi, mogłaby tylko dokładna analiza techniczna i dokładne porównanie marek.

Technika fajansów warszawskich, na ogół wcale staranna, niekiedy prawie bez zarzutu, dobrze świadczy o uzdolnieniu i wykształceniu zawodowem garncarzy, pracujących wówczas w Warszawie.

Artystyczna strona zabytków jest niepospolita, niekiedy zupełnie niezwykła. Nic też dziwnego, że za granicą do niedawna jeszcze fajanse warszawskie, o ile nie były sygnowane, uchodziły za t. zw. *Delft doré*, za wyroby holenderskie z najlepszej epoki. Dziś i okazy, warszawską marką oznaczone, bardzo poszukiwane są przez antykwarzy i osięgają niekiedy, jak owe wazony do Frankfurtu sprzedane, ceny niezwykle wysokie.

W formach i w dekoracyi przebija przedewszystkiem silny wpływ ceramiki chińskiej. Wpływ ten zdaje się iść z pierwszego źródła, od licznych okazów porcelany i fajansów chińskich, których w Polsce było wówczas nie mało. Trudno przeoczyć także wpływ fajansów delfickich, widoczny zarówno w dekoracyi, o zmodyfikowanych motywach chińskich, jak w kolorycie, a zwłaszcza w technice. Wyjątkowo tylko znaleść można w dekoracyi okazy wzięte widocznie ze współczesnej porcelany, jak to widzimy na wazonach p. Łozińskiego, malowanych w stylu Ludwika XVI. Motywów oryginalnych, śladów w ogóle indywidualnej, swojskiej koncepcyi, dopatrzyć się trudno. Zawiązków rodzimej twórczości szukać trzeba na innych polach ówczesnej sztuki stosowanej.

Uwagi powyższe wypowiadam zresztą z zastrzeżeniem. Do uogólnień posiadamy jeszcze materjał zbyt skąpy. Ostateczny sąd dopiero wówczas będzie możliwy, kiedy cenne te zabytki w jak największej liczbie badaczowi staną się dostępne.

KRONIKA.



POMNIK BAŁUCKIEGO W KRAKOWIE.

Dnia 4. maja r. b. odsłonięto pomnik M. Bałuckiego na plantacyach w Krakowie, dłuta znanego artysty-rzeźbiarza T. Błotnickiego.

Krótko po śmierci Bałuckiego utworzył się w łonie Koła art. lit. komitet, który podjął myśl postawienia pomnika temu najpopularniejszemu z naszych pisarzy. Sprawa ciągnęła się szereg lat, gdyż zwłaszcza co do miejsca ustawienia pomnika, zachodziły różne trudności. Wreszcie wybrano na tyłach teatru skwer na plantach i rozpoczęto w jesieni ubiegłego roku budowę podstawy pomnika. Skromne fundusze, jakiemi rozporządzał komitet, nie pozwoliły na bogate i artystyczne rozwinięcie części architektonicznej, którą pierwotnie zaprojektował autor pomnika T. Błotnicki. Zgodzono się raczej na pełną prostoty podstawę z kamienia szydłowieckiego, na której wznosi się galwano-bronzowany wielkości naturalnej biust Bałuckiego. Głowa wykonana bardzo dobrze, subtelnie — jowialne, a spokojne oczy jego patrzą pewnie przed siebie — podobieństwo wielkie.

Na uroczystość odsłonięcia zebrała się bardzo licznie najinteligentniejsza publiczność krakowska, sfery literackie i artystyczne, jakoteż stawiła się in corpore Rada miasta z prezydentem Dr. Leo na czele.

Wyrazić na tem miejscu należy żal, że komitet, owiany tak piękną ideą, jak wzniesienie pomnika zasłużonemu autorowi, nie powodował się w wykonywaniu tegoż kierownictwem artysty, ale zdał to na łaskę ludzi nie fachowych, dzięki czemu spaczono przewodnią, piękną myśl autora.

WYSTAWA DZIEŁ FRYDERYKA PAUTSCHA WE LWOWIE.

Nieledwie senzacyą lwowską wiosennego sezonu była wystawa całego „dzieła", malarza lwowskiego Fryderyka Pautscha. Czuł snać potrzebę generalnej spowiedzi, czy dobrowolnego egzaminu z całego „młodego życia", czy może chciał zamknąć epokę młodości, więc dzieciństwa, nauki i wędrówki po świecie, cudzych wpływów czy podpatrzeń, porywów i zapowiedzi i co zrobił najlepszego, — żeby zacząć nową, gotowego malarza, indywidualizmu samodzielnego, Pautscha. Więc wystawił wszystko, studya i szkice, notatki i każde swoje *capo d'opera*. Cały Pautsch trzydziestoczteroletni.

Taka spowiedź obliguje krytykę. To już nie młodzieniec „obiecujący". Włosi, którzy chyba najdłużej malują na świecie, pod młodością rozumieją najwyżej lat trzydzieści, *gioventù* — to *„età non maggiore di trent'anni"*. Rafael miał nie wiele lat nad tę granicę i umarł i był Rafaelem. Gorzej się przytrafiło Grottgerowi.

Tymbardziej, że trzydziestoczteroletni mistrz Fryderyk nawet sam się fasyonował, bo obrazy swoje ocenił na 82.000 K. zamierzając snać generalną wyprzedaż swego *oeuvre*: — folwark podolski, kamienica!

Wystawa zrobiła nieledwie senza yę we Lwowie. Nie może ulegać wątpliwości, że lwowskie społeczeństwo i „publiczność", która już od dłuższego czasu objawia potrzebę tęższej sztuki, wyższego artyzmu, jak mu daje zbyt długo lwowski „średnio-szkolny" — „akademizm" swojego rodzaju, nieco rozpanoszony salonowo-budoarowo-pensyonarski „trebienizm" rozmaitych ładniutkomilutkich, rozmaitych wachlarzykowo-paletkowo-ekzanikowych parawanów i innych „główek", kwiatów i „widoków" meblowych... Dosłownie Lwów zaczynają passye brać na te pierniczki i mydełka i inne bzdury, — i zaczyna się niezawodnie nawet handlowe „zapotrzebowanie" artystycznej strawy mniej wegetaryańskiej, a więcej mięsnej.

To też była radość, gdy się pokazał malarz, co cisnął pędzelki i chwycił za duży pędzel, wyrzucił ekraniki i naciągnął płótna tyle, że się w birgerskim salonie nad kanapą nie zmieści i zaczął zamaszyście, kolorowo, jak się tu „u nas we Lwowie" nie malowało. A przytem malarz seryo, co się do obrazu przygotowuje, robi studya, który już dużo może i zdaje się więcej potrafi.

Nie dziw, że krytyka, dostawszy nareszcie porządny kawał malarza, powitała go gorąco, nawet nie bez przesady, padały słowa o „wartościach wiecznych", wyniesiono malarza odrazu do senatu „naczelnych i kierowniczych postaci malarstwa polskiego", ba! nawet z mistrzem Fryderykiem zaczął się „nowy rozdział w dziejach współczesnej sztuki"... Więc co najmniej Brangwyn polski...

Był to moment niebezpieczny zarówno dla artysty, jak dla krytyków. Sądzimy, że się pierwszemu głowa nie zawróci — zwłaszcza, gdy mimo tylu Daphneforów, którzy się formalnie ścigali, kto większy malarzowi na bujną czuprynę włoży wieniec, — musiał nieledwie całą galeryę swoich arcytwórców, — ów podolski folwark, kamienicę — odwieść znowu do domu...

Wyprzedał jednak sporo szkicyków i pewnie pojedzie trochę w świat, — może zgadniemy — może przecież *studiare le opere dei sommi maestri*, wedle starej metody, bo to zawsze dobrze czyni. A nawet uczyniło raz doskonale, gdy po nabyciu przez lwowską miejską galeryę portretu poety Staffa, niezawodnie kulminacyjnego dotąd dzieła malarza, który też Akademia umiejętności w Krakowie najwyżej postawiła, pojechał do Włoch i trochę w świat, — co można zaraz na twórczości ostatniej fazy udowodnić.

P. Pautsch ma dużo świeżości, odwagi, temperamentu, ma, jak Niemcy mówią, niezawodnie *eine Malerfaust*, jest w nim też materyał, z którego bywają samodzielni, oryginalni malarze. Brakuje jeszcze tego, tego coś..., że się jeszcze mówi przed obrazami 34 letniego malarza, że się dużo nauczył od Wyczółkowskiego (n. p. Sadownik z 1893, od którego w dziełach „z pod gołego nieba" nie namalował potem nic lepszego, wliczając nawet staruszka, wygrzewającego się w słońcu) i że się w Paryżu niczego nie nauczył, dostawszy chybiony adres do Laurensa i Julienowskiej Akademii, choć widocznie z passyą buszował po *independentach*.

Dlatego się jeszcze wciąż szuka i nie znalazł, — dlatego po długiej epoce Huculizmu z zapędami do kompozycyi oryginalnej etnograficzną oryginalnością półdzikiego świata, do której się też zabierał zamaszyście, mając koloru całe garnki, (bo to, jak wiadomo świat, co nosi czerwone *„nohawyci"*, a żółta dynia w kozi róg zapędza złote jabłka Hesperyd) — przeszedł w 1910 do dużych spokojniejszych dekoratywnych *panneaux*, ażeby ostatniej zimy przerzucić się, a raczej natrafić na całkiem nową manierę emaliowo-soczystą, z której mogą być piękne rzeczy.

W tem wszystkiem jest materyał na kolorystę, tylko że same farby, chociażby jak krasne, soczyste i odważne, to jeszcze nie koloryt, te świetności i jaskrawości zamienią się wnet w istne bajura i kałuże farby, te, orgie barw, te obrazy pozornie „bajecznie kolorowe", wnet tępieją, stają się zimne, pełne skrzepów i strupów.

Toż samo w Pautschu jest materyał na portrecistę, tylko że mu brak duży psychologicznego pogłębienia, chwyta podobieństwo w lot, ale kontentuje się podobieństwem fizycznem, dlatego „wychodzą" u niego rysy ostre, kanciaste, fizyczny grymas ust, czy czoła, a fizyogonomia bez kantów, pogodna, czy o przewadze wewnętrznego życia wychodzi mdła, rozlana, bez wyrazu.

Szkodzi mu także pęd ku karykaturze, której znowu brakuje treści. Przytem źle ją plasuje. Dlatego, mimo pewnej nowości i szarży w karykowania zrobił z dziadów pod św. Jurem rzecz — przykrą. *Res sacra — miser*. Po świecie jest dziś sporo malarzy co zrobili temat swej sztuki z nędzy ludzkiej, i wywołują nawet całkiem duże efektan astrojowe, — jeżeli malują — z miłością. Dziady Pautscha są tylko wstrętne, malowane na zimno, karykatura patosu, fałsz udanego nabożeństwa, dziecko „pożyczone" dla zdobycia litości, fioletowe nosy opojów i wykrzywione gęby, to są efekta za grube i za — łatwe (10.000 kor.).

Dużą wartość mają studya etnograficzne do pogrzebu, czy Jordanu. Gdyby było muzeum etnograficzne to powinno kupić cały zbiór tych doskonałych studyów etnograficznych z nad Czeczwy, czy z pod Arszycy.

Ale całkiem niepospolity, pełen szczerego odczucia to pejzaż Pautscha, choć do niego, zdaje się, sam nie przywiązuje większej wagi. Ale ten malarz „Kameralny", dziecko wschodnich naszych Karpat, może nawet z atawistyczną pasyą do gór, tkwiącą w żyłach przodków z „Riesengebirge" nad Egerą, ma zupełnie niezwykły i inny talent dla górskiej przyrody, malowniczości Beskidowego pejzażu, z jego cudami niespodzianek perspektywnych, głębią zakrętnych górskich dolin, podnoszoną rozmaitością coraz nowych po drodze kulis, z jego dramatycznością wiosennych wód, patosem rozhukanej rzeki.

Słowem — to duży talent. Otóż ze względu na różnicę klimatu gotowiśmy przedłużyć włoską granicę „młodości" dla mistrza Fryderyka i — pełni nadziei i wiary w zdrowy i szczery talent, w seryjną i dużą pracę, oczekiwać będziemy na dzieło, które może być dorobkiem Sztuki polskiej. Na razie jeszcze „nowego rozdziału" Sztuki polskiej nie odczuliśmy. *r.*

WYSTAWA TRZECH.

Włodzimierz Błocki (ur. 1885 we Lwowie), Józef Wodyński (ur. 1884 w Podhorcach) malarze i Zygmunt Kurczyński (ur. 1886 we Lwowie) rzeźbiarz, urządzili wystawę „młodych", naprawdę młodych, w pałacyku niegdyś prof. Danikowskiego, co to ma tympanon grecki, bestie asyryjskie i minaret arabski. Przeszło 200 prac. Wystawa, pełna czaru młodości, same pączki, ale znać, że to się rozwinie pięknie.

Błocki, po maturze skończył Akademię krakowską, cztery lata pod Wyczółkowskim i Pankiewiczem, rok we Włoszech, trochę w Paryżu i Monachium, utalentowany malarz i grafik osiadł we Lwowie. Nastro-

jowy, patrzący przez pryzmat smętku, usposobienie marzycielskie, poetyckie, maluje portret, genre, pejzaż półmroczny.

Wodyński zdaje się w rodzinnych Podhorcach, których szkarpy i wykusze maluje, nabrał pędu do sztuki. Także pięć lat spędził w Akademii krakowskiej pod Stanisławskim, Mehofferem, Wyczółkowskim, na dwa zawody w Paryżu, znowu uczy się grafiki w Krakowie, próbuje Warszawy i osiada we Lwowie. Portretuje. Będzie wnet sobą.

Kurczyński, Lwowianin z Ormiańskiej, na wskroś z materyału, jak złom Kazimierzowskiego muru, wytrzyma i przetrzyma wszystko, zawdzięcza wszystko sobie, zaczął, bo musiał wszystko wcześnie, nie jedno przedwcześnie. Gdyby był miał pomyślniejszy wiatr w plecy, byłby mógł pójść wysoko. Rodinowsko kanciasta natura ze skrzypkami wędrownego grajka w duszy, gołębie serce. Wyszedł z lwowskiej szkoły przemysłowej, potem cztery lata w Krakowie pod Laszczką, na dwa zawody w Paryżu, trochę u Rodina, więcej d a zarobku wykuwa w marmurze, jak się uczyć może. Talent duży, co za straszna szkoda, że mu nie było danem jeszcze się uczyć. Choć to jeszcze nie zapóźno.

Zaczął, jako dekorator. Lwów się buduje, rodzą się gmachy publiczne, rzeźba zaczyna grać rolę, będzie, musi grać większą. Niektórzy architekci w lot zrozumieli, że to kapitał, i sprzęgli architekturę z rzeźbą. Całkiem niepospolite wniósł zdolności dekoracyjne Kurczyński, opanowanie mas, zrozumienie efektów rzeźby w rozmaitych wysokościach, siła plastyki, oryginalność, żyła twórcza choć z kultem Staro-Hellenów, a choćby Assyryi, secesyonista ale kulturalny, półdziki a stylista. Więc błędy, braki, czy zbytki, które lada kumoszka palcem pokaże, giną w ogromnej twórczości, egzuberancyi, pomysłowej, zupełnie nieposlednej kompozycyi, dużego modelunku, — rzeźbiarz w każdym calu, materyał na dużego. Jeżeli mu chlebowe konieczności nie zwichną życia, to kiedyś będzie się mówić o tem, co zrobił, jako chłopie na olbrzymich ścianach piekarni — Czudżaka, co stworzył w Izbie handlowej.

Na wystawie trzech, Kurczyński przyszedł inny człowiek. Chciał pokazać, że oprócz karyatyd, herm, maskaronów i festonów klepanych z betonu *à la minute* dla „kamienicznika", co chce co prędzej ciągnąć lichewkę mieszkaniową z fasady z golcami Kurczyńskiego, (już zrozumiano, że rzeźba na fasadzie daje tytuł do — podwyższenia czynszu) — potrafi być rzeźbiarzem — nawet salonowym. Na wystawie dał szereg modelunków, kompozycyi i głów z kamienia, dobytych jak z plastikonu, — pełnych poezyi, miękkości, subtelności, której by się w tym Assyryjczyku o barach z tryglifów Partenonu nikt nie spodziewał. To jest ogromny talent, ten młody rzeźbiarz. Byłoby nie do darowania, gdyby społeczeństwo nie dało mu możności jeszcze się douczyć i stanąć sobą. *r.*

POLSCY ARTYŚCI NA WYSTAWACH ZAGRANICZNYCH.

W r. b. w niezwykłej liczbie obesłali polscy artyści wystawy zagraniczne. W Paryżu, Rzymie, Antwerpii, Wiedniu i innych centrach artystycznych stanęli Polacy do popisu. Dawno też Sztuka polska nie dawała takiej sposobności do poglądów porównawczych na rolę i stanowisko, jakie ona dzisiaj zajmuje pośród sztuki światowej. W przeświadczeniu, że sztuce naszej od dawna już potrzebny sąd trzeźwy, oparty na objektywnem porównaniu i zestawieniu z twórczością artystyczną innych narodów, do czego światowe wystawy i konkursa o palmę dają pierwszorzędną okazyę, poczyniliśmy starania o oryginalne, poważne korespondencye i artykuły. Zdaje nam się, że nadszedł czas żeby wyjść z narodowego szowinizmu w sztuce, czy z narodowego samochwalstwa, wzajemnej adoracyi, przyjacielskich kadzideł i bałwochwalstwa, lub autoreklamy i blagi, — żeby Sztukę polską chronić od złudzeń i rozczarowań. Wielka i potężna już twórczość polska tego blichtru już nie potrzebuje i może prawdzie zajrzeć w oczy, — chociażby ta prawda mówiła także o brakach, niedostatkach, wadach sztuki polskiej. Jest to tym potrzebniejsze, że Sztuka polska już dawno nie jest tylko produkcyą na „potrzeby wewnętrzne", czy „domowe", ale dosłownie „na eksport" i jest poważnym czynnikiem naszego narodowego bilansu.

W najbliższych już zeszytach „Sztuki" ogłosimy oryginalne korespondencye z Rzymu, Florencyi, Paryża i podawać będziemy poważne sądy krytyki cudzoziemskiej.

* * *

Na międzynarodowej Wystawie Sztuki w Rzymie, rozbitej niestety w kilku salach wśród obcych artystów, stanął poważny zastęp dzieł polskich. Galerya narodowa m. Lwowa na życzenie i według wyboru austryackiego delegata Dr. Doernhoefera, dyrektora wiedeńskiej „Moderne Galerie", obesłała rzymską wystawę kilku dziełami.

Na Rzymskiej wystawie są dzieła polskie:

Adjukiewicz Zygmunt, Axentowicz Teodor, Biegas Bolesław, Dunikowski Xawery, Fałat Julian, Fredrychowicz Stefan, Hoffmann Wlastimil, Horowitz Leopold, Jarocki Władysław, Kamocki Stanisław, Karpiński Alfons, Kossak Wojciech, Łaszczka Konstanty, Madejski Antoni, Malczewski Jacek, Matejko Jan, Mehoffer Józef, Pankiewicz Józef, Pautsch Fryderyk, Pochwalski Kazimierz, Podgórski Stanisław, Rauchinger Henryk, Ruszczyc Ferdynand, Sichulski Kazimierz, Stanisławski Jan, Szymanowski Wacław, Trojanowski Edward, Wojtkiewicz Witold, Wyczółkowski Leon, Wyspiański Stanisław.

WYSTAWA SZTUKI POLSKIEJ W ANTWERPII.

Dzięki wyjednanej subwencyi ze skarbu państwa w kwocie 2000 K., gdy fundusz krajowy nie miał na ten cel przewidzianych środków, powiodło się obesłanie polskiej Wystawy Sztuki w co trzy lata powtarzającej się wystawie Antwerpijskiej *Salon Triennal*.

Wystawę organizowała głównie „Sztuka" krakowska. Polacy zajęli trzy niewielkie sale. Obesłali wystawę: T. Axentowicz (portrety), O. Boznańska (portret Lutosławskiego), St. Czajkowski (Sosna, księżyc, Zmrok), Dunikowski (rzeźby: portret Szczygłowskiego, Staruszka), Filipkiewicz (kwiaty), Glicenstein (rzeźby: Wędrowiec, Sfinks), Gwozdecki (kwiaty), Hoffmann Wlastimil (Madonna), Jarocki (cerkiew), Kochanowski (pejsaż), W. Kossak (portrety konne), Lenz (strajk), Markowicz (żydzi), Mehoffer (kartony Wawelskie, portrety żony artysty, p. Estreicherowej, dra Korkiewicza, tudzież Chrystus), Niesiołowski (Sapho), Pieńkowski (Prządki, pejsaż). Podgórski (Zmrok, Jabłoń), Pelczarski (rzeźba: kobieta z dzieckiem), Puget (Pies, bronz), Ruszczyc (cmentarz w zimie, zaczarowane jezioro), Sichulski (fryz), + Stanisławski (krajobrazy), Szczepkowski (rzeźba: figurka), Trojanowski (Kaźmierz nad Wisłą), J. Walach-Weiss (Widma, pejsaże wiosenne, kwiaty, staruszka, Żak (portret).

Prasa belgijska, jak *Matin* i *La Metropole* w Antwerpii, Brukselski *La National* i *Etoile Belge*, Gandawska *Flandre liberale* podały pochlebne wagi nie szczędząc i krytyki, zwłaszcza co do strony technicznej. Podamy obszerniejsze sprawozdanie.

Z wystawy w Rzymie i Florencyi podamy w najbliższych numerach „Sztuki" oryginalne fachowe sprawozdania.

P. OLGA BOZNAŃSKA.

Niezwykłem powodzeniem cieszy się w r. b. nasza znakomita artystka paryska. Pomijając liczne głosy francuskiej prasy w dziennikach politycznych, zwracamy uwagę tylko na wybitne głosy fachowe. Z okazyi wystawy *Societé nat. des beaux Arts*, w której Salonie 1911 wystawiła sześć niezrównanych portretów pisze René Jean w *Gazette des Beaux Arts* z maja 1906:

„Panna Olga Boznańska lubuje się w pewnej półmgle niewyraźnej. Ale czy to chodzi o portret arcymistrza języka francuskiego p. Emila Verhaeren, czy pani Delebecque, czy panny C. B., przy którym chodziło by o bardzo małą rzecz, żeby można użyć słowa: arcydzieło, (*auquel il faudrait bien peu de chose pour que le mot de chef — d'oeuvre pusse être appliqué*) — w intenzywności spojrzenia, w wymownym kolorycie ust objawia się życie, drga i udziela się wszystkiemu".

Wybitny krytyk w *l'Art* pisze: „Portrety sygnowane przez M-me Olga de Bosznanska należą do najbardziej patetycznych, jakie można podziwiać. Twarze występują do ciebie z głębi ram, zadają ci pytania. Czy to my na nie patrzymy? czy to raczej nie one na nas patrzą?"

A świetna krytyka angielska w londyńskim *Connoissor* z maja 1911, w której widzi w paryskim Salonie „wyraźną tendencyę ku pogorszeniu się w jakości", *a distinct tendency towards deterioration in quality* sztuki francuskiej i pisze że *Societé nat.* w tym roku zawiodła „*lamentably*", wyróżnia prawie tylko Besnarda i zaraz po nim naszą Boznańską.

Więc pisze zaraz po pochwałach dla arcydzieła Besnarda (portret p. Cognacq'a) „Jedyne portrety Salonu, które wolno porównać z nim, to sześć portretów, wystawionych przez Mlle Olga de Boznanska, zwłaszcza zaś portret Emila Verhaeren jest wspaniałem dziełem jej twórczości (*a splendid piece*), a także grupa familii portretowanej jest bardzo piękna. Cóż za odległość między portretem p. Besnard'a i panny de Boznańskiej, a czczemi obrazkami z żurnalu mód Mr. de la Gandara, albo świetnego, ale całkiem powierzchownego Mr. Boldini", który z każdej kobiety, którą portretuje — robi *demimondaine'kę*".

MUZEA i ZBIORY.

MUZEUM PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO WE LWOWIE w r. 1911.

ROK 1910.

Zbiory. Zakupna.

W bieżącym roku zakupiono 45 okazów, a mianowicie:

Wyroby ceramiczne i szklane: Flaszka i szklanka, malowane emalią, wiek 18. Grupa porcelanowa wiedeńska, wiek 18. Wazon fajansowy francuski polichromowany, początek w. 18. Figura porcelanowa saska, początek wieku 19. Grupa porcelanowa wiedeńska, wiek 18. Kielich szklany z herbem Ostoja. Kielich szklany z herbem Kalinowa. Kielich szklany z emblematami kościelnymi. Kielich szklany z monogramem. Lustro rznięte, z herbami i napisami, wszystkie z w. 18. Dzban fajansowy z malowidłami. Talerz fajansowy marsylski, wiek 18. Talerz starosaski w 18. Talerz fajansowy z fabr. w Nieborowie. Starowiedeńska podstawka porcelanowa. Talerz fajansowy francuski ażurowy z pejzażem z 18. wieku. Talerz starowiedeński z dekoracyą złoconą, wiek 18. Kieliszek szklany z końca 18. wieku. Dzban kamionkowy, Raeren, wiek 17.

Wyroby z drzewa. Fragment dekoracyjnej rzeźby kościelnej, w. 16. Dwie karyatydy rzeźbione w dębinie, roboty gdańskiej, w. 17. Fajka rzeźbiona z przedstawieniem epizodu z walk napoleońskich. Rzeźba dekoracyjna w stylu rokokowym. Obraz płasko-rzeźbiony z 18. wieku.

Wyroby metalowe. Klisza miedziana, w 18. Kubek srebrny, wiek 18. Puhar srebrny, wiek 18. Para wazonów bronzowych i para kandelabrów bronzowych, wyrób francuski, epoka Ludwika XVI. Oprawa srebrna z w. 18. Sygnet herbowy srebrny, wiek 18. Puhar srebrny złocony, wyr. niemiecki z 17. w. Ryngraf mosiężny rytowany z datą 1626 r. Waza bronzowa, wyr. bośniacki. Puhar srebrny z muszlą, Norymberga, w 17.

Wyroby tkackie. Pas złotolity słucki. Odpinka wełniana huculska.

Rzeźby. Odlew gipsowy sarkofagu Jagiełły z katedry na Wawelu.

Biblioteka wzrosła o 112 dzieł artystycznych. Biblioteka otrzymuje 56 wydawnictw peryodycznych artystycznych, polskich, niemieckich, francuskich, angielskich, włoskich, rosyjskich, czeskich i japońskich.

Uzupełniono epidiaskop urządzeniem dla rzucania obrazów i przedmiotów plastycznych w sali odczytowej (Galerya polskich prymitywów), oraz zakupiono szafę na dyapozytywy (na 7000 przeźroczy).

W toku otwarcie pracowni graficznej.

Subwencye.

Subwencya Wydziału Krajowego wynosiła tak, jak w poprzednich latach, 8000 koron. Wniesione w poprzednim roku podanie o podwyżkę subwencyi rządowej, odniosło skutek w roku obecnym. Subwencya Rządu podniesioną została do kwoty 10500 kor. Również załatwiło Ministerstwo oświaty podanie o zasiłek na założenie pracowni graficznej, asygnując na ten cel 1000 koron. Niestety tak dotkliwie, z każdym dniem bardziej dające się odczuwać, skrępowanie zbiorami Galeryi miejskiej nie pozwala na razie wprowadzić myśli tej w życie, chociaż brak takiej pracowni odczuwają oddawna artyści lwowscy.

Frekwencye.

Zbiory w roku bieżącym zwiedziło 24060 osób, z czego za wstępem płatnym 1480 osób. Z biblioteki korzystało 5691 czytelników, do domu wypożyczało zaś książki 305 osób.

Inwentarz.

Jedną z najważniejszych prac muzealnych stanowi dziś sporządzenie nowego dokładnego inwentarza zbiorów, dawne bowiem prowadzone były w sposób tak bezkrytyczny i dyletancki, że wypracowanie inwentarza nowego, wedle zasad dziś obowiązujących, stało się rzeczą konieczną i pilną. Praca ta jednak powolnym musi posuwać się krokiem, raz z trudności, wynikających z braku potrzebnych wskazówek w starym inwentarzu, z drugiej zaś strony ze względu na sumienność i dokładność, jakiej wymaga praca tego rodzaju. Zakupy nowe wpisywane są wprost do nowego inwentarza, a oprócz tego inwentuje się od czasu wprowadzenia się do nowego gmachu, corocznie po kilkaset okazów, dawniej nabytych, wybierając z nich tylko te, które posiadają rzeczywistą wartość muzealną. Inwentarz zaprowadzono podwójny, jeden ogólny, idący w porządku chronologicznym, drugi kartkowy, podzielony na 6 działów ogólnych i na szereg specyalnych przedziałów.

GALERYA OBRAZÓW hr. MIĄCZYŃSKICH-DZIEDUSZYCKICH WE LWOWIE.

W pałacu Dzieduszyckich przy ul. Kurkowej l. 15 we Lwowie otwarto galeryę obrazów dawnych mistrzów. Jest pokaźna kolekcya, przeszło 400 sztuk, po ś. p. Ignacym hr. Miączyńskim, zmarłym we Wiedniu 1809 r., prezesie Stanów Galic. pośle do Napoleona I, kawalerze Orła Białego, francuskiej Legii honorowej itd. itd. Jako jeden z najwybitniejszych naszych mężów stanu i dyplomatów z końca XVIII. wieku, przebywał Miączyński wspólnie z Ignacym Potockim, często w Wiedniu, Warszawie i Paryżu. W tych też miejscowościach, a głównie i przeważnie w Wiedniu zebrał z wielkiem znawstwem i ze smakiem znaczną ilość obrazów, nie pierwszorzędnych wprawdzie mistrzów, o które wówczas już było trudno, ale w każdym razie cennych zarówno pod względem historycznym, jakoteż kulturalnym i estetycznym. Nie ulega wątpliwości, że w tym bądź co bądź, magnackim zbiorze były też pierwotnie i pierwszorzędne nazwiska, jak Rubensa, V. Dycka, Tycyana i innych największych Włochów, Flamandów, Niemców i Francuzów. Jako resztki i ślady zarazem po tych wielkościach pozostał jeden obraz („Pan i Syrinx") najprawdopodobniej oryginał Rubensa; replika V. Dycka obrazu wiedeńskiego, przedstawia błog. Hermana Józefa, replika Parisa Bordonego, obrazu drezdeńskiego: (Apollo z Marsyasem i Midasem), dwa doskonałe obrazy Magnasca

i dwa Strozziego ze szkoły genueńskiej. Ze szkoły bolońskiej są, prócz wielu innych, trzy oryginały Guercina, Annib. Caracciego, bardzo dobry obraz („Ecce Homo“) ucznia Guido Reniego, Cavedonego i może jeden oryginał (obraz szkolny) G. Reniego. Ze szkoły weneckiej są oryginały Bassanów, Cignarelego i innych.

Obraz Rubensa (Pan i Syrinx) był zeszłego roku przedstawiony na posiedzeniu całemu zarządowi król. galeryi w Brukseli, który uchwalił jednogłośnie zakupić go ewentualnie do zbiorów galeryi. Uchwała taka kilkunastu wybitnych znawców sztuki flamandzkiej świadczy aż nazbyt wymownie o wartości tego dzieła, choćby się nawet okazało, że nie jest to oryginał Rubensa, lecz jednego z najwybitniejszych jego uczniów, n. p. Diepenbecka, z którym ma wiele wspólnego. Na podstawie dotychczasowych badań przemawiają jednak wszelkie cechy i dane za Rubensem samym. Należy tu zaznaczyć, że galerya jest też w posiadaniu większej współczesnej kopii, względnie, częściowo (co do pejsażu) nawet repliki tego obrazu.

Prócz tego posiada galerya ze szkół niderlandzkich, obrazy: Jordaensa, Scorela, Abshofena, Frankenów, współczesne kopie (może replikę) „Mabusego“ i starego Bruegela, G. Dou'a, względnie Abrah. de Pepego, de Heema, Strecka, Mirou, Beeldemakera, Geldera, Poela, D. Halsa, De Veta, Verhagena, Gryeffa, Saveryego, G. Seghersa, van Tola, van Thuldena, v. Hoevena, Hoyego i wiele innych.

Ze szkoły francuskiej są tam rzadkie obrazy Oudry'ego, malarza zwierząt i ilustratora bajek Lafontain'a, Hueta, Manglarda i innych.

Malarstwo hiszpańskie reprezentuje kilka interesujących obrazów Juana de Corduy, jeden dobry ze szkoły Murilla i parę ze szkoły hiszp.-neapolitańskiej.

Najlepiej, z wielkiem znawstwem historycznem, a nawet z pewnym widocznym celem dydaktycznym, są zebrane dzieła malarstwa niemieckiego, a głównie szkoły wiedeńskiej XVIII. wieku. Począwszy bowiem od pięknego obrazu Madonny z dzieckiem z XVI. w. (może pracownia Kranacha starsz.) i bardzo dobrej pary portretów bezpośredniego epigona wielkiej sztuki Holbeinów i Dürera, Luogera, Ringa młodszego, aż do początków wieku XIX, nie brak tam dzieła żadnego z wybitniejszych malarzy niemieckich, lub przynajmniej z ich pracowni.

Mamy więc obrazy: Uffenbacha, Preislera, Sprangera, van Achena, Cotty (nadzwyczajna rzadkość), Sandrarta, Knellera, Hamiltonów, Adolfa Rugendasa, Querfurta, Faistenbergerów. Brandów, Schinnagla, Wutkyego, Stoffego, Stoebera, Dennera, Dietricha, Kupetzkyego, Brauna, oraz dyrektorów Akademii i najwybitniejszych malarzy wiedeńskich: Strudla de Strudendorff, van Schupena, Rotenmayera, Maulpertscha, Grana, Fügera i Lampiego młodszego, Cenny zbiór zamyka niejako przepiękny portret dawnego właściciela, pradziada Włodzimierzowej hr. Dieduszyckiej, Ignacego hr. Miączyńskiego, malowany w roku zagadkowej jego śmierci razem z Ignacym Potockim (1809), przez najwybitniejszego ówczesnego portrecistę wiedeńskiego Dworu i najwyższej arystokracyi, Henryka Fügera. Portret ten jest reprodukowany w przedostatnim zeszycie *Lamusa*.

Cały zbiór obrazów mieścił się pierwotnie w dziedzicznej posiadłości hr. Miączyńskich i hr. Bielskich, w Pieniakach ob. Brodów. Stamtąd przewieziono go później do Krakowa i umieszczono jako depozyt w Akademii Umiejętności. Tam zinwentaryzował go był w celach spadkowych Wład. Łuszczkiewicz. Przedtem już sporządził był rodzaj katalogu tego zbioru stary Józef Rejchan. Oba spisy nie mają jednak niemal żadnego naukowego znaczenia, albowiem w katalogu Rejchana roi się od Rafaelów, Rubensów i Rembrandtów; jest nawet Michał Anioł (!?) Inwentarz zaś Łuszczkiewicza z łatwo zrozumiałych przyczyn, tendencyjne deprecyonuje wszelką wartość obrazów i tak je też oznacza. W Krakowie pozostawał zbiór około 30 lat, później przewieziono go do Lwowa i złożono prowizorycznie w odrębnym składzie w dawnym pałacu Dzieduszyckich przy ul. św. Antoniego. Stamtąd przeniesiono go do nowego pałacu na ul. Kurkową i złożono znowu na składzie. Przed niedawnym dopiero czasem zajął się nim był śp. Minister Wojciech hr. Dzieduszycki, tudzież zwrócił nań uwagę prof. Jan Bołoz Antoniewicz. Z inicyatywy śp. Ministra i prof. Antoniewicza postanowiła znana ze swej szczodrobliwości i hojności na cele publiczne i kulturalne, małżonka nieodżałowanej pamięci Marszałka, Alfonsyna Włodzimierzowa Dzieduszycka utworzyć ze zbioru odrębną galeryę obrazów.

W tym celu, nieszczędząc trudów, ni znacznych kosztów, poleciła dobudować nad swym pałacem drugie piętro, gdzie w jednej dużej sali w pięciu obszernych pokojach, oraz w obszernym, jasnym kurytarzu I., tudzież w klatce schodowej I. i II. piętra (z górnem oświetleniem) znalazła pomieszczenie cała galerya.

W wygodnych, pomysłowo skonstruowanych szafach i ogromnych pudłach mieści się bogaty zbiór sztychów, przeważnie portrety królów i wybitnych osobistości polskich, oraz ręczne rysunki prawie wszystkich naszych malarzy z XIX. wieku. Są tam nadzwyczaj cenne rzadkości, Norwida, Matejki, J. Kossaka, Michałowskiego, Kielesińskiego, obu Tepów i wielu innych dawniejszych, dziś już całkowicie zapomnianych i nieznanych rytowników, rysowników i malarzy polskich.

Ponadto z powszechnie znanej t. zw. „Biblioteki Poturzyckiej“ hr. Dzieduszyckich wydzielono do galeryi wiele dzieł polskich, francuskich, angielskich i niemieckich, mających łączność ze sztuką, wśród których znajdują się cenne unikaty.

Obrazy są oznaczone kartkami, co na razie zastępuje katalog, który jest już w przygotowaniu do druku.

Dla zajmujących się dawną sztuką i kulturą jest galerya otwarta bezpłatnie co niedzieli od godz. 11 przed do 2 po południu; dla przejezdnych także w dni powszednie między godz. 10 a 1 w południe, za poprzedniem zgłoszeniem się w zarządzie „Biblioteki Poturzyckiej“, ul. Kurkowa l. 17, parter.

Specyalnym badaczom i mającym zamiar ogłaszać studya nad pojedynczymi mistrzami, lub też szkołami, udziela chętnie wszelkich wyjaśnień obecny co niedzieli konserwator i kustosz galeryi.

Dzięki nadzwyczajnej uprzejmości i łaskawości, oraz powszechnie cenionej ofiarności obecnej właścicielki galeryi i pałacu, mogą też osoby, interesujące się specyalnie sztuką polską oglądać w korzystnych porach t. j. o ile sale i pokoje prywatne nie są zajęte. rozwieszone tam arcydzieła Matejki, Grottgera, Rodakowskiego, Raczyńskiego, J. Kossaka, starego Rejchana, Michałowskiego, Orłowskiego, Chełmońskiego, Brandta i Gottlieba, tudzież obrazy: Grassiego, Franciszka Tepy, Loefflera, Chojnickiego, Kaplińskiego i innych dawniejszych malarzy polskich, oraz piękne gobeliny flamandzko-francuskie, makaty buczackie i cenne okazy porcelany koreckiej, baranowieckiej i obcej. *Dr. J. P.*

MUZEUM NARODOWE RUSKIE.

Kiedy się Polacy spierają, czy to nie jest luxus i fanaberia robić polskie muzea kultury i sztuki, czy to nie zbrodnia, żeby chcieć zakryć widok do okien dla jakiego handelku, stawiając na przykład „Pałac dla sztuki“, Rusini robią kolosalne postępy w zbieraniu pomników i pamiątek kultury i sztuki, lecą naprzód, a od chwili, gdy na czele stanął Metropolita o kulturze polskiej, co rodzinne zbiory oddał Rusi, — wyskoczyli z liturgii i cerkiewności i idą ogromnymi kroki ku stworzeniu wielkiego M u z e u m n a r o d o w e g o r u s k i e g o. Zaczęte przed siedmiu laty, jako dyecezyalne, cerkiewne muzeum, zamienia się w oczach w w i e l k i e M u z e u m n a r o d o w e R u s i. Dawny Bazylianin, znał Władyka Szeptycki skarby monastyrów w Krechowie, Krystynopolu, Ławrowie, Lwowie, cuda inkunabułów, aparatów, ikonów, wcielił w to zbiory rodzinne domu Szeptyckich i własne skrzętne i kosztowne zbiory, gromadzone ręką człowieka, co się kształcił w Krakowie, a ma passye dla Konitzów, Norblinów, Gierymskich, czy Malczewskich. Rośnie to muzeum kultury i sztuki, małoruskiej na czele, ale także polskiej, białoruskiej, wielkoruskiej. Przedmiotów muzealnych do etnografii, arche-

ologii, historyi, sztuki, druki, rękopisy, zdobnictwo, tkaniny, pamiątki historyczne, portrety, ikonografia, galerya obrazów, starych i nowych, co jest talentów młodoruskich — przeszło 10.000 numerów.

To wszystko ciśnie się w pięciu salach w gmachu św. Jura, konserwatorem Dr. Hilary Święcicki, historyk i znawca sztuki ruskiej. A że Lwów ma zbiory monastyrów, Dom narodny z ogromną biblioteką, instytut Stauropigialny, który właśnie wydał ogromny katalog, świadczący o istnych skarbach, zbiory muzealne Towarzystwa naukowego imienia Szewczenki, więc Rusini gorąco podjęli myśl postawienia wielkiego pałacu tych wszystkich zbiorów, dla Muzeum narodowego Rusi. *t.*

TOWARZYSTWA ARTYSTYCZNE i KULTURALNE.

TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW PRZESZŁOŚCI LWOWA.

Jest ono zrealizowaniem wielokrotnie wyrażanej potrzeby popularyzowania dziejów Lwowa i jego pamiątek. Gdyby historya Lwowa posiadała szereg monografii naukowych i wydawnictw źródeł, popularyzacya nie przedstawiałaby większych trudności. Byłby i szereg współpracowników długi, mnożyłyby się talenty amatorskie, byłaby zachęta do podejmowania dalszych badań. Ale we Lwowie trzeba zaczynać wszystko od początku. Dlatego i praca popularyzatorska złączyła się z pracą ściśle naukową, z badaniem i poszukiwaniem samych źródeł, ustalaniem i wyjaśnianiem faktów historycznych. Stąd popularno-naukowy charakter „Biblioteki lwowskiej", najważniejszego, jak dotychczas, przedsięwzięcia „Towarzystwa miłośników przeszłości Lwowa".

Dwanaście już wydanych tomików posiada za sobą „Biblioteka lwowska", a w nich dziewięć monografii z dziejów Lwowa, opartych na zupełnie prawie nowym i nieznanym materjale źródłowym i archiwalnym. Spełnia tedy „Biblioteka" podwójne zadanie: niesie znajomość dziejów miasta w szerokie sfery społeczności i pomnaża dorobek naukowy historyografii. O ile zaś jeden cel: druk został spełniony, świadczy rosnące zainteresowanie się czytelników, powiększająca się liczba członków towarzystwa (z początkiem roku bieżącego 255 członków zwyczajnych — 6 założycieli) uznanie Rady szkolnej, pobierającej część nakładu, jako lekturę dla młodzieży — a wreszcie i uznanie w sferach naukowych.

Pokrewne Towarzystwa pracy ściśle naukowej poświęcają osobne, stale wychodzące roczniki. Towarzystwo miłośników przeszłości Lwowa, wobec po części naukowego charakteru swojej „Biblioteki" i braku odpowiednich sił, musiało w pierwszych trzech latach zrezygnować z „Rocznika" — nie rezygnuje jednak z niego na przyszłość. Bo badanie przeszłości Lwowa przestało być pracą jednostek i urzędu (Archiwum miejskie) i coraz więcej pracowników z zewnątz liczy „Biblioteka lwowska" i liczyć ich będzie przyszły — może już przyszłoroczny „Rocznik lwowski".

A pracownikom materjału nie braknie. Skarby Archiwum miejskiego, zbiorów publicznych i prywatnych, tak miejscowych, jak i dalszych, istniące i co rychlej opisu żądne pamiątki, kościoły, gmachy, miejsca historyczne, instytucje, zabytki zniszczone i niszczejące, życie społeczne, obyczajowe, w domu, w kościele, na ratuszu, na wojnie i w pokoju u siebie: w Rzeczypospolitej — jednem słowem wielowiekowa przeszłość Lwowa, taka wielka i porywająca, czeka jeszcze na swoich badaczy i na odpowiednich pisarzy-historyków.

Wydawnictwa Towarz. miłośników przeszłości Lwowa. Dotychczas wydało Towarzystwo dwanaście tomików „Biblioteki lwowskiej", w czem znajdują się prace dra Abrahama Władysława (Początki arcybiskupstwa łacińskiego we Lwowie, z 11 rycinami); dra Balabana Majera (Dzielnica żydowska, jej dzieje i zabytki, z 40 rycinami), dra Czołowskiego Aleksandra (Wysoki zamek z 19 rycinami); Jaworskiego Franciszka (Ratusz lwowski z 21 ryc. — Cmentarz gródecki z 11 ryc. — Nobilitacja Lwowa z 2 ryc. — Lwów za Jagiełły z 10 ryc.); Krajewskiego Adama (Lwowskie przedmieścia z 16 ryc.); dra Pawłowskiego Bronisława (Lwów w r. 1809 z 20 rycinami).

W druku znajduje się praca p. Józefa Białyni Chołodeckiego p. t.: „OO. Trynitarze lwowscy, ich dzieje i zasługi".

W przygotowaniu: Dr. Pawłowski Bronisław „Zajęcie Lwowa przez Austrję r. 1772", Miziewicz Stanisław „Milicya i gwardya lwowska", dr. Czołowski Aleksander „Konfraternia strzelecka", Jaworski Franciszek: „Herb m. Lwowa", Cepnik Henryk: „Teatr polski we Lwowie", dr. Piotrowski Józef: „Cech malarski we Lwowie", dr. Suszko Aleksander: „Ruskie drukarnie we Lwowie".

TOWARZYSTWO UPIĘKSZENIA MIASTA LWOWA i OKOLICY.

Towarzystwo Upiększenia Miasta Lwowa i Okolicy, zawiązało się z inicyatywy p. prof. Makarewiczowej w marcu 1911. Pierwsze Walne zgromadzenie wybrało prezesem honorowym eksc. Leona hr. Pinińskiego, oraz Wydział, składający się z następujących członków: radca dworu prof. dr. Władysław Abraham, prof. dr. Jan Bołoz Antoniewicz, p. Józef Chmieliński, p. Kazimierz Chodziński. art. rzeźbiarz, p. dr. Aleksander Czołowski, archiwaryusz miasta Lwowa, p. Wiesław Grzymalski, architekt, p. dr. Bronisław Gubrynowicz, docent uniwersytetu, p. prof. dr. Karol Hadaczek, p. Władysław Jarocki, art.-malarz, p. dr. Władysław Kubik, docent akademii w Dublanach, p. dyr. Bolesław Lewicki, p. inż. Michał Łużecki, p. prof. J. Makarewiczowa, p Witołd Minkiewicz, architekt, p. Maryan Olszewski, literat, p. Maryan Osiński, docent politechniki na wydziale architektury, p. Fryderyk Pautsch, art.-malarz, p. Stanisław Reychan, art.-malarz, p. prez. dr. Tadeusz Rutowski, p. redaktor Zygmunt Wasilewski. W wydziale tym reprezentują pp. Grzymalski i Osiński Koło architektów, zaś pp. Minkiewicz i Grzymalski Towarzystwo sztuki stosowanej „Zespół".

Wydział ten odbył posiedzenie dnia 12. marca 1911 i dokonał wyboru prezydyum, obierając prezesem p. prof. J. Makarewiczową, wiceprezesem p. prez. dra T. Rutowskiego, sekretarzem p. Maryana Olszewskiego, skarbnikiem p. dyr. Bolesława Lewickiego.

Cel Towarzystwa określa § 2 statutu. Jest nim „inicyatywa i współdziałanie w upiększaniu, a przeciwdziałanie oszpecaniu miasta Lwowa i okolicy. Środki działania: agitacya słowem i drukiem, budzenie świadomości estetycznej i dawanie inicyatywy, oraz pomocy materyalnej w każdym kierunku, prowadzącym do ozdobienia miasta i okolicy".

I.

POSIEDZENIE WYDZIAŁU T. U. L. 12. MARCA 1911.

Po uskutecznieniu wyborów uchwalono wniosek p. prof. Makarewiczowej, by podzielić Lwów na części, poddane członkom wydziału Towarzystwa, jako opiekunom, którzyby dbali o porządne i czyste utrzymywanie fasad i podawali do wiadomości prezydyum adresy kamienic zaniedbanych — poczem prezydyum wystosowywałoby do właściciela list z prośbą o usunięcie zaniedbania, kopię zaś listu równocześnie do urzędu budowniczego miejskiego.

Postanowiono udać się do Reprezentacyi miasta z prośbą o wydanie zakazu umieszczania szyldów poprzecznych nad sklepami: dyskusyę nad wnioskiem p. dr. Rutowskiego, by Towarzystwo wzięło na siebie inicyatywę w postawieniu pomnika Pułaskiego, dłuta p. Chodzińskiego, na placu powystawowym w miejscu dawnej fontanny świetlnej, postanowiono odroczyć do następnego posiedzenia, a uchwaliwszy przystąpić do związku Towarzystw Upiększenia Kraju, zamknięto posiedzenie.

II.

POSIEDZENIE WYDZIAŁU T. U. L. 25. MARCA 1911

Nad wnioskiem p. Wł. Jarockiego o stworzenie w wydziale Towarzystwa specyalnej komisyi

artystycznej, rozwinęła się dyskusya co do jej stosunku względem całego wydziału i co do ilości jej członków. Zgodzono się na wniosek prof. Antoniewicza, iż komisya ma prawo tylko opiniowania, nie zaś rozstrzygania, ilość zaś członków ustanowiono na pięciu. W skład jej weszli pp.: Antoniewicz, Jarocki, Olszewski, Osiński, Pautsch.

Sprawę terminu konkursowego i miejsca pod pomnik Smolki, oraz sprawę inicyatywy Towarzystwa w postawieniu pomnika Pułaskiego oddano natychmiast tej komisyi artystycznej do osądzenia.

W końcu postanowiono rozpisać konkurs na ozdobienie balkonów roślinnością, celem zaś uzyskania odpowiedniej kwoty na sporządzenie artystycznej nagrody zwrócić się do Reprezentacyi miasta z prośbą o kwotę na ten cel. Nagroda ta ma nosić nazwę „Nagroda miasta Lwowa".

III.

POSIEDZENIE WYDZIAŁU T. U. L. 20. MAJA 1911.

W sprawie pomnika Smolki uchwalono zwrócić się do komitetu pomnikowego z prośbą, iżby wykonał nie najlepszy z nadesłanych projektów, lecz ten, któryby był nie tylko najlepszy z nadesłanych, ale zarazem rzeczywiście tak wysoce artystyczny, iż kwalifikowałby się do wykonania — w razie zaś braku takiego projektu, by komitet rozpisał konkurs po raz drugi.

Sprawa podjęta przez T. U. L. inicyatywy w postawieniu pomnika Pułaskiego na placu powystawowym, zeszła z porządku dziennego, gdyż autor pomnika oświadczył, że dziełu swemu dał już inne przeznaczenie. Postanowiono dalej z powodu wycięcia drzew na placu Halickim zaopiekować się staremi drzewami w mieście i nie dopuszczać do ich ścinania.

Powstające czasopismo „Sztuka" uchwalono uznać za organ T. U L. i przystąpić z udziałem do wydawnictwa, zastrzegając sobie autonomię.

W końcu postanowił wydział zwrócić się do komitetu Jarmarku Krajowego z prośbą o dbałość o estetyczny wygląd Jarmarku — oraz z prośbą do Reprezentacyi miasta, iżby z łona Rady wydelegowała członków do mającej się utworzyć komisyi, któraby się zajęła wypracowaniem statutów dla przyszłej Rady artystycznej miasta Lwowa.

ODEZWA W OBRONIE STARYCH DRZEW.

Stare drzewa o rozwiniętej koronie wycina się w ostatnich czasach w mieście naszym bez uwagi na ich doniosłe znaczenie hygieniczne i estetyczne. W ten sposób wycięte zostały już przeszło dwudziestoletnie i wcale rozłożyste kasztany i akacye na placu Halickim, oraz zniszczono przepiękne, około dwuchsetletnie topole nadwiślańskie, rosnące przy ulicy Pełczyńskiej, jeden z klejnotów naszego miasta. A stare i piękne drzewa koło pałacu arcybiskupiego stoją w zaniedbaniu. Drzewom w mieście należy się pieczołowita pielęgnacya, nawet najbardziej zaniedbane dadzą się jeszcze przy dobrej woli odratować, a przy jakiej takiej pielęgnacyi nie może zajść wypadek, by pod jakimkolwiek pozorem trzeba je było koniecznie wyciąć. Przeciwnie, uzasadnionem jest zostawianie choćby jednego starego drzewa nawet pośrodku (o ile to tylko możliwe) nowo wytkniętych ulic, lub w samym rogu nowo wytkniętego placu. Jeśli nie tamują ruchu latarnie w pośrodku ulicy, toby nie zatamowały go i drzewa. Dlatego też zwraca się T. U. L. do mieszkańców miasta z prośbą o ochronę drzew, zwłaszcza starych i energiczne występowanie w każdym wypadku niszczenia ich, lub wycinania, nieuzadnionego kopaniem fundamentów, lub podobną koniecznością. Wydział T. U. L. nie wątpi też, że i Reprezentacya miasta i Komisya plantacyjna nie dopuszczą w przyszłości do wycinania drzew.

I. KONKURS
T. U. L. NA PRZYOZDOBIENIE BALKONÓW
i DOMÓW ROŚLINNOŚCIĄ.

Do konkursu zgłaszać należy tylko balkony, okna, wykusze. O nagrody ubiegać się mogą tylko członkowie T. U. L. oraz Towarzystwa Miłośników ogrodnictwa. Nie-amatorowie wykluczeni są od konkursu. Termin zgłoszeń udziału w konkursie upływa dnia 1. lipca. Zgłoszenia nadsyłać należy pod adresem T. U. L. ul. Mochnackiego l. 58. Wynik konkursu ogłoszony zostanie we wrześniu. Rozdane zostaną trzy nagrody: „Miasta Lwowa", „Towarzystwa Upiększenia Miasta Lwowa" i „Towarzystwa Miłośników Ogrodnictwa" — nadto zaś dyplomy honorowe. Skład sądu konkursowego podany będzie niebawem. Ogrodnicy, zakłady ogrodnicze, pomocnicy i t. p., którzy pomagali przy dekoracyi, mają prawo wymagać, za pośrednictwem nagrodzonego, świadectwa od Towarzystwa, potwierdzającego, że pracą swą przyczynili się do otrzymania nagrody.

Sekretarz T. U. L.

SZYLDY i GODŁA.

Lwów, 1. czerwca 1911.

Szyldy i godła kupieckie były przedmiotem obrad ostatniego posiedzenia Wydziału Towarzystwa Upiększenia miasta Lwowa. Uchwalono najpierw akcyę negatywną przez zwrócenie się do reprezentacyi z prośbą o nakaz usunięcia szpetnych szyldów poprzecznych t. j. tablic, wystających nad chodnikiem — oświadczono się zaś za godłami, roboty przeważnie ślusarskiej. Prośba do Rady będzie też w tym duchu trzymaną, by Reprezentacya miejska, zabraniając szyldów tablicowych wystających, zezwalała równocześnie, a nawet polecała wykonywanie godeł, roboty przeważnie ślusarskiej, z warunkiem jednakże, że będą artystycznie zaprojektowane i wykonane. Rozpowszechnienie zamiłowania w tym kierunku weźmie Towarzystwo na siebie, tymczasem jednak przed rozpoczęciem tej akcyi pozytywnej zwraca ono tym komunikatem uwagę interesowanych na ten rodzaj sztuki stosowanej, mogącej miasto prawdziwie przyozdobić. Nie bez racyi przechowują się po muzeach, tak obcych, jak naszych, piękne, stare wywieszki i godła w działach wyrobów ślusarskich. Najstarsze sięgają jeszcze wieków średnich — lecz i wszystkie następne wieki mają tam swoich reprezentantów — aż po początek wieku dziewiętnastego. A tu i ówdzie i na murach ulic spotkać jeszcze można piękne godło żelazne, którego esy floresy i stylizowane postacie, czy przedmioty zatrzymują oko, choć mniej są jaskrawe od dzisiejszych szpetnych tablic wystających, przeciwnie są spokojne i szlachetne i tembardziej zwracają uwagę na sklep. Rząd takich pięknych godeł, które mogą stać się przedmiotem ambicyi kupca, przerwałby monotonię ulicy, a jej konieczna i charakterystyczna krzykliwość nabrałaby cech pewnej dystynkcyi — gdy dziś, przy wystających, jaskrawych szyldach jest to krzykliwość ordynarna. A nadto zwrócić trzeba uwagę i na to, że za granicą ruch w tym kierunku się wzmaga, że nad sklepami zwisać tam zaczynają prawdziwe „poemaciki" ślusarskie — tak mile pomyślane są te godła. Przywrócenie tego zwyczaju leży więc i w interesie kupiectwa, które w ten sposób zaznaczyłoby swą dobrą wolę podniesienia ogólnego smaku i w interesie artystycznego ślusarstwa, któreby zyskało pole do wykazania swej umiejętności. Warunkiem nieodzownym jest, rzecz prosta, by projekty na te godła wychodziły rzeczywiście z rąk artystów. — Towarzystwo zaś chętnie podejmie się porady.

We Lwowie, 15. czerwca 1911.

Towarzystwo Upiększenia Miasta Lwowa i Okolicy wysłało do Zarządu fabryki drożdży prasowanych na Zamarstynowie list z wyrazami uznania i podziękowania za staranne i pełne dbałości o estetyczny wygląd, wykonanie parkanu dokoła zabudowania fabrycznego, w szczególności zaś za nadanie bramom charateru wrót. Już sama dążność w tym kierunku artystycznego rozwiązywania zagadnień i potrzeb praktycznych zasługuje na uznanie, świadczy o kulturze i nieżałowaniu większego wydatku nad praktycznie konieczny — a tembardziej zwraca na siebie uwagę, że nie dotyczy w tym wypadku miejsca, na widoku położonego, ale oddalonego od miasta.

„Towarzystwo artystów polskich w Paryżu“ zawiązało się w styczniu b. r. pod urzędową firmą *„Société des Artistes polonais à Paris“* ze stałą siedzibą w Paryżu.

Towarzystwo Artystów polskich w Paryżu ma na celu zrzeszenie artystów polskich i wspólną ich działalność artystyczną, zaznajamianie zagranicy z artystyczną kulturą polską, czuwanie nad wzajemnym stosunkiem sztuki polskiej i zachodniej, ułatwianie warunków pracy artystycznej, wzajemną pomoc, zbliżenie się i poznanie.

Członkowie dzielą się na pięć działów, zwyczajnych, popierających, nadzwyczajnych, (takim może być cudzoziemiec, zasłużony dla sztuki w ogóle, a sprawy polskiej w szczególności) — założycieli (tych, co przy założeniu byli i tych, co jednorazowo 500 fr. złożą), — i honorowych (z pomiędzy osób wybitnie na polu sztuki polskiej zasłużonych). Wśród członków widzimy największą część Kolonii artystycznej polskiej w Paryżu, wielu literatów. Prezesem wybrano rzeźbiarza Stanisława Ostrowskiego, sekretarzem Stefana Dessauera.

* * *

AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI.

Na dorocznem publicznem posiedzeniu Akademii Umiejętności w Krakowie w dniu 20. maja b. r. z dziedziny literatury artystycznej i malarstwa otrzymali nagrody: z fundacyi Barczewskiego za pracę historyczną prof. Jan Bołoz Antoniewicz ze Lwowa za pracę „Grottger“ (2250 kor.), — za dzieło malarskie p. Włodzimierz Tetmajer (2250 kor.).

Podajemy bez zmiany niezwykłe w Akademii krakowskiej motywowanie przyznania nagrody książce prof. Antoniewicza, które jest jasnem uznaniem zarzutów, które krytyka temu dziełu poczyniła i w gruncie rzeczy wygląda na przedstawienie „łagodzących okoliczności“ dla wyroku Akademii, która pominęła takie dzieła, jak Kubali, Finkla, za którymi stała nadto praca życiowa pierwszorzędnej naukowej zasługi.

„Dzieło p. Antoniewicza ma wybitne zalety i nie jest wolne od wad, które już dostatecznie przez krytykę objektywną i tendencyjną zostały (z różnym naturalnie naciskiem) podniesione. Komitet wychodził przedewszystkiem z założenia, że miarą wartości książki jest dorobek naukowy, który przez nią dla ogólnej naszej literatury zdobyty został. Jeżeli ktoś rozproszoną, a po części niezidentyfikowaną dostatecznie działalność znakomitego malarza przez lat wiele bada i poszczycić się może rezultatem, że około 120 utworów nieznanych do swego opracowania wciąga, jeżeli ewolucyę artysty z możliwie najtroskliwszym wysiłkiem śledzi i ustalić się stara, jeśli w pracę swą wkłada wiele znawstwa i wszystkie środki metodyczne, jakich z współczesnej nauki zaczerpnąć może, to rzeczą jest już obojętną, czy każde jego zdanie, lub spostrzeżenie przyjmie się i ostanie. A zwłaszcza, jeżeli autor pokusił się dać obraz działalności artysty pierwszorzędnego, trudnego do ujęcia, a tak płodnego, że utwory jego liczą się na setki, to sama próba syntezy, zwłaszcza takiej, gdzie autor całokształt materyałów do niej mozolnie musiał zbierać, już jest faktem naukowym pierwszorzędnej wagi. W nauce absolutów niema. Każda generacya ma swój kąt widzenia i swoje rozumienie ludzi i rzeczy. Ale możność wydawania sądów, możność doskonalenia dotychczasowych zapatrywań rozpoczyna się właściwie od chwili, kiedy umiejętna ręka tak materyał zestawiła, że dla powołanych do sądu premissy są gotowe. P. Antoniewicz spełnił tu nietylko przygotowawcze zadanie i to z pietyzmem i sumiennością niezwykłą. Pokusił się także, jak do tego miał prawo, o wydanie swego naukowego sądu. Czy zdanie jego się utrzyma, czy dozna modyfikacyi, to jest rzecz przyszłości. Ale że krytykom obecnie już tak łatwo, bez jego wysiłków i pracy, wytykać błędy, lub przeciwstawiać inne poglądy, to nie zapominajmy, jest tylko dowodem, jak obfitą w treść, jak bogatą w materyał, jak pobudzającą do myślenia, za lub przeciw, jest książka p. Antoniewicza.

Dlatego Komitet nie wahał się, pomimo pewnych usterek faktycznych, umieścić ją bardzo wysoko i przyznać jej wielkie znaczenie w szeregu prac nad współczesną sztuką polską“.

II. Za dzieło malarskie.

„Rok ubiegły,' o ile z wystaw krakowskich sądzić było można, przedstawiał co do produkcyi dzieł malarstwa pewne podobieństwo z rokiem bezpośrednio poprzedzającym: wcale znaczną była ilość obrazów przeciętnie dobrych — wybitnych stosunkowo niewiele.

Jako pomyślny objaw uważać należy to, że malarstwo nasze pejsażowe utrzymuje się na poziomie, ku chlubie sztuki polskiej osiągniętym przed kilku laty. Przesunął się przed oczyma naszemi znaczny poczet dobrych krajobrazów, jak p. Stanisława Gałka małe widoki z Tatr i Krymu, p. Włodzimierza Kuglera widok z puszczy węgierskiej i konie „Podczas deszczu“; p. Teodora Grotta liczne utwory, w których na zaznaczenie zasługuje szukanie nowych dróg, traktowanie efektów światła i szeroki sposób malowania. P. Stanisław Podgórski zbiorową wystawą swoich widoków górskich, zwłaszcza z Tatr, złożył dowód, że dobrze odczuwa cechy polskiego krajobrazu i jest dzielnym kolorystą, umiejącym farbami subtelnie oddawać światło, igrające w obłokach, mgłach i oparach, natomiast mniejszą wagę przykłada do rysunku. W „Widoku z Wawelu na Wisłę“ p. Stefana Filipkiewicza podziwialiśmy wyborne schwycenie wrażenia mglistego dnia zimowego. P. Henryk Uziembło swoim „Kościołem w Rudawie“ i „Wsią“ w oświetleniu dnia jesiennego okazał się sumiennym, wytrwale naprzód kroczącym pejsażystą. Wpływ zaś nowożytnego malarstwa irancuskiego odbił się korzystnie na wdzięcznych impresyach widokowych p. Ignacego Pieńkowskiego, między któremi wyróżniał się „Dworek“.

Pośród artystów, uprawiających równocześnie kilka działów malarstwa, postęp niemały wykazał p. Alfons Karpiński, którego pejzaże ujmują prawdą i swobodną naturalnością, studya zaś portretowe zyskały w ostatnim czasie na śmiałości i pewności rysunku, w niektórych portretach graniczącej może z ostrością. Zaletami swemi przewyższał inne portret kobiecy, zakupiony do Muzeum narodowego. Wielką też sumiennością rysunku zalecały się utwory p. Eugeniusza Kazimirowskiego, który wystawiał portrety, pejzarze i studya kwiatowe.

Coraz wyraźniej rysuje się artystyczna indywidualność p. Vlastimila Hofmana; świadczyła o tem niemała liczba obrazów, wystawionych w Krakowie, szczególnie zaś niepospolity portret p. H., zatytułowany: „Poeta“ i zakupiona do Muzeum narodowego „Madonna“, w której obok technicznej biegłości malarza uwydatniła się jego zdolność wyrażania głębokiego uczucia.

P. Juliana Fałata oryginalnie pojęty portret własny w świetle księżyca, tudzież szereg widoków z Beskidów, wykazały właściwości temperamentu artystycznego, z których twórca ich chlubnie jest znany i ceniony. Odznaczał się wśród nich zimowy widok ulicy z charakterystycznymi domkami w "Starym Żywcu“. Podobnież do przykładania wysokiej skali do dzieł swoich przyzwyczaili nas: p. Teodor Axentowicz, który wystawił między innemi „Wiejską dziewczynę“ i portret księcia Władysława Czartoryskiego, tudzież p. Wojciech Weiss, który wystąpił z pejzażami, aktami i t. d.; wreszcie p. Wojciech Kossak, którego poprawna i nader wdzięczna scena wojenna z powstania 1831 r., nazwana „Pułk 5-ty ułanów im. Zamoyskich“, powszechnie się podobała. Mimo swoich wielkich zalet, wszystkie te utwory nie mogą być uważane za jakiś donioły krok naprzód w zawodzie artystów o ustalonej sławie.

Z nowej strony dał się poznać talent p. Henryka Pautscha w wybornym „Portrecie poety“ (Leopolda Staffa) (własność Galeryi narod. m. Lwowa), w którym można dopatrzeć się, jakby dalekiego powiewu szkoły

lombardzkiej XV. w. — Własnemi znów drogami chodzi p. Kazimierz Sichulski. Usilną pracą udało mu się w znacznym stopniu przezwyciężyć dawniejszą surowość niemal brutalną — kolorystą był i jest niepospolitym. W ciągu r. 1910 złożył on dowody twórczości w różnych działach i kierunkach. Obok portretu dyr. Solskiego w roli Fryderyka W. zwracały uwagę kompozycye religijne — „Zwiastowanie“ i „Tryptyk“ (własność Galeryi narod. m. Lwowa) — energicznie i oryginalnie pojęte. W kartonach do witrażów udało mu się wywołać silne efekty barwności, jakby pasami słuckimi natchnionej. Na wprost przeciwnem stanowisku stoi w świecie naszej sztuki panna Olga Boznańska, z swymi obrazami powiewnymi, a subtelnymi, będącymi jakby odtworzeniem drgań eteru. Wystawiła ona kilka wybornych portretów, z których najlepszym był portret pani H.; żaden z nich jednak nie mógł być postawiony na równi z dziełem jej przed trzema laty odznaczonem nagrodą Barczewskiego. Również znaczeniem swem nie dorównały utworowi, w przeszłym roku nagrodzonemu, rysunki portretowe pana Józefa Mehoffera, w swoim rodzaju świetne, pełne właściwego zacięcia, jak wszystko, co wychodzi z pod ręki tego artysty. Wspomnieć tu wreszcie wypada niemałej wartości akwaforty p. Jana Rubczaka z motywów widokowych krakowskich i paryskich, tudzież p. Feliksa Jabłczyńskiego piękne akwaforty kolorowane; jedne i drugie ze względu na technikę reprodukcyjną nie odpowiadają wymaganiom konkursu Barczewskiego.

P. Jacek Malczewski wzbogacił wystawę krakowską całym szeregiem kompozycyj, wśród których zwracały uwagę: „Chrystus i Samarytanka“, „Ślepy faun“, „Prolog“, „Jawnogrzesznica“, „Podwieczorek“ i portrety; najznakomitszemi były dwie jako *pendant* pojęte krajobrazowe kompozycye, nazwane „Idź nad strumienie“, a natchnione poezyą Słowackiego i poezyą tchnące, wykonaniem niezrównane. Przy całem wszakże mistrzowstwie techniki i głębokości pomysłów, produkcya przeszłoroczna tego artysty była tylko dalszym ciągiem tego, do czego on nas od lat wielu przyzwyczaił.

Faktem pewnej doniosłości stała się pod koniec roku zbiorowa wystawa około 50 obrazów p. Włodzimierza Tetmajera. Była ona dowodem podziwienia godnej pracowitości, ile że mieściła przeważnie utwory ukończone w r. 1910, a zarazem ciągłej dążności artysty ku wydoskonaleniu się. Jędrna, swojska nuta znakomicie schwycona, brzmiała we wszystkich dziełach tego wybitnego kolorysty, umiejącego odczuć barwny obraz wsi z okolic Krakowa, domostwa naszego ludu i malowniczego typu, jakim jest dziarski, a lubujący się w żywych kolorach Krakowiak. Jakkolwiek w tym zbiorze nie było jednego jakiegoś dzieła, któreby można uważać za najwyższy skoncentrowany wyraz tego, co nam p. Tetmajera talent dać może, to jednak całość wystawy dawała miarę niezwykłych zalet twórczości artysty, kilkanaście było utworów wybornych, a nad innymi górowały obserwacyą światła i perspektywy powietrznej, oraz efektownem wykonaniem: „Przodownica“ i „Żniwo“. Obok nich zwracał też uwagę portret znanego lekarza krakowskiego.

Uwzględniając więc przedewszystkiem te trzy ostatnie obrazy, Komitet z uwagi na całość wystawy zbiorowej, a zarazem mając na myśli wogóle działalność artystyczną p. Tetmajera, której ocenienie dotąd jeszcze w konkursach Barczewskiego nie znalazło swego wyrazu, postanowił obecnie za r. 1910 przedsławić Akademii Umiejętności wniosek przyznania nagrody z fundacyi ś. p. Barczewskiego p. Włodzimierzowi Tetmajerowi.

KONKURSY.

WARSZAWSKI KONKURS NA OBRAZ HISTORYCZNY. KONKURS IMIENIA LEONA PAPIESKIEGO.

KONKURS NA DZIEŁO MALARSTWA HISTORYCZNEGO. Mecenas Leon Papieski „w obywatelskim poczuciu konieczności wskrzeszenia malarstwa historycznego, które mając tak wspaniałą tradycyę w Matejkowskiej twórczości, ze śmiercią mistrza najzupełniej u nas zamilkło“ ogłosił za pośrednictwem Tow. Sztuk pięknych konkurs na obraz olejny na tle dziejów polskich.

Komitet Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem, zgodnie z intencyą mecenasa Leona Papieskiego, który zdeponował na ten cel kwotę tysiaca rubli, ogłasza niniejszym konkurs na obraz olejny dowolnych rozmiarów, osnuty na tle, mającem związek z dziejami kultury polskiej w jak najszerszem tego słowa znaczeniu, więc bądź z zakresu rozwoju nauk, literatury i sztuki, bądź z zapoczątkowań naszych wielkich statystów w dziedzinie urządzeń oświatowych, społecznych, lub politycznych.

Nagroda pierwsza (ofiarodawcy) Rb. 1000.

Nagroda druga (Tow. Zachęty) Rb. 500.

Nagrody przyznane będą za dzieła, odznaczające się wybitnemi zaletami artystystycznemi.

Nagrody nie mogą być dzielone.

Sąd konkursowy może przyznać nadto szereg odznaczeń.

Dzieła nagrodzone pozostają własnością autorów, Skład Sądu Konkursowego stanowią Członkowie Komitetu Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, którzy piastować będą swe mandaty z początkiem roku 1912, oraz czterech artystów, zaproszonych przez Komitet z pośród nie stających do konkursu.

Dzieła, przeznaczone na konkurs, winny być zdeklarowane listownie z podaniem tytułu obrazu, oraz nazwiska i adresu artysty przed dniem 15. stycznia 1912 roku.

Ostateczny termin nadsyłania dzieł upływa z dniem 25. stycznia 1912 r. Obrazy winny być podpisane i oprawione. Nadto z odwrotnej strony ramy należy przytwierdzić kartkę z nazwiskiem autora, tytułem i ceną dzieła, oraz uwagą, że dzieło przeznaczone jest na konkurs imienia Leona Papieskiego. Adres dla przesyłek: Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, ul. Królewska 17 A.

Z pośród dzieł, nadesłanych na konkurs, wybierze Sąd konkursowy prace, kwalifikujące się pod względem artystycznym do wystawienia. W dwa tygodnie od dnia otwarcia wystawy nastąpi rozstrzygnięcie konkursu. Czas trwania wystawy: cztery do sześciu tygodni.

Prace nadesłane na konkurs winny być odebrane najpóźniej w dwa miesiące po zamknięciu wystawy. Odbiór dzieł przed jej zamknięciem jest niedopuszczalny.

Wynik konkursu podany będzie do wiadomości publicznej za pośrednictwem gazet.

W razie, gdyby Sąd konkursowy nie znalazł ani jednego dzieła, godnego nagrody, konkurs odracza się. Uchwała ta musi być powzięta większością $^{2}/_{3}$ głosów głosów, obecnych na posiedzeniu sędziów.

II. KONKURS TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W POZNANIU.

Towarzystwo Przyjaciół sztuk pięknych w Poznaniu rozpisuje konkurs dla artystów polskich, urodzonych lub zamieszkałych w zaborze pruskim na następujących warunkach:

1) Przedmiotem konkursu jest szkic do obrazu ołtarzowego, który ewentualnie przeznaczy się do wielkiego ołtarza w nowo wybudowanym kościele św. Trójcy w Bydgoszczy.

2) Obraz ma przedstawiać św. Trójcę. Kompozycyę należy zastosować do architektury ołtarza, którego rysunek i rozmiary można przejrzeć w sekretaryacie Tow. Przyjaciół sztuk pięknych w Poznaniu, przy ulicy Bismarcka 8

Na żądanie wysyła sekretaryat fotografię rysunku za opłatą kaucyi w wysokości 3 mk., pobraną z góry. Wymienioną kaucyę zwraca się artystom, biorącym udział w konkursie.

3) Ołtarz będzie w jasnych tonach. Szkic olejny należy wykonać w skali 1:5; do szkicu wymaga się dodatkowo olejnego studyum głowy w naturalnej wielkości.

4) Nagrody wyznaczone są dwie: 300 i 200 marek. Sąd konkursowy zastrzega się, że pierwszej nagrody nie udzieli, jeżeli żadnej z nadesłanych prac nie uzna za odpowiednią.

5) Termin nadsyłania prac upływa z dniem 1-go września, dla autorów zamiejscowych 5-go września. Do przesyłki dołączyć należy kwit pocztowy, jako dowód nadania.

6) Prace konkursowe przesyłać należy w zapieczętowanem opakowaniu pod adresem Towarzystwa Przyjaciół sztuk pięknych w Poznaniu przy ulicy Bismarcka l. 8. Szkice winny być zaopatrzone pseudonimem lub godłem autora. Toż samo godło wypisać należy na dołączonej, zapieczętowanej kopercie, zawierającej nazwisko i dokładny adres autora. Prace, podpisane otwarcie nazwiskiem luh inicyałami autora, do konkursu przyjęte nie będą.

7) Wynik konkursu ogłosi się około 15-go września 1911 roku.

Z Akademii sztuk pięknych. We wtorek 4. lipca odbyło się w krakowskiej Akademii sztuk pięknych zakończenie roku szkolnego.

Za wystawione prace otrzymali nagrody następujący uczniowie:

I. Na oddziale prof. Axentowicza: medale srebrne: Julian Kozik i Stanisław Klimowski. bronzowe: Maryan Stroński, Jan Bijelicz, Justyn Wienoziński. Wzmianki pochwalne: Roman Jarosz, Piotr Tijesicz, Bolesław Malinowski i Antoni Bartkowski.

II. Na oddziale prof. Wyczółkowskiego: Medal srebrny: Tadeusz Szafran. Medale bronzowe: Andrzej Oleś i Józef Pieniążek. Wzmianki pochwalne: Adam Międzybłocki i Romuald Dubiński.

III. Na oddziale prof. Mehoffera: Medale srebrne: Stanisław Żurawski. Jacek Mierzejewski, Leon Dołżycki, Zygmunt Kamiński i Michał Rekucki. Medale bronzowe: Ludwik Leszko i Roman Orszulski. Wzmianki pochwalne: Artur Kolnik, St. Dąbrowski i Iwo Gall.

IV. Na oddziale prof. Pankiewicza: Medale srebrne: Franciszek Berutkiewicz, Jan Zawadowski i Szmaj Mondszajn. Medale bronzowe: Maurycy Kröling i Maurycy Szczeciński. Wzmianki pochwalne: Michał Osinczuk, Kazimierz Krzewski i Roman Barwiński.

V. Na oddziale prof. Waissa: Medal srebrny; Paweł Gajewski. Medale bronzowe: Jan Skowron, Wład. Żurawski, Bol. Drożdżewski, Wawrzyniec Figuła, Erwin Elster, Abraham Weinbaum. Wzmiankę pochwalną: Józef Hecht. Nagrodę 30 kor.: Hilary Kołakowski.

VI Na oddziale prof. Dębickiego: Medal srebrny: Sew. Abgarowicz. Medale bronzowe: Jan Hryńkowski, Adolf Hiron, Jan Dzik.

VII. Na oddziale prof. Laszczki: Medale srebrne: Stanisław Barylski, Leon Migalski, Ludwik Zochowski. Medale bronzowe: Edmund Zobczyński, Józef Jakubowicz. Wzmianki pochwalne: Stefan Mazyrek, Władysław Wasiewicz, Rudolf Lesiecki.



FRYDERYK PAUTSCH:
Portret poety Staffa (ol.)
Wł. Gal. nar. m. Lwowa.

Wydawca: Spółka wydawnicza „Sztuka".
Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI. Sekretarz Redakcyi: JAN PIETRZYCKI.

JAN STANISŁAWSKI.

WŁASNOŚĆ GALERYI NARODOWEJ M. LWOWA.





ZAMEK W RAPPERSWYLU.
Muzeum Narodowe Polskie.

RAPPERSWYL.

Za niewiele już dni odbędzie się Walny Zjazd Rady Muzeum narodowego w Rapperswylu, której uchwały stanowić będą nowy ustęp w dziejach tej narodowej instytucyi. Chodzi o pierwszorzędną sprawę: znakomita część Muzeum, Biblioteka Rapperswylska wraz z Archiwum ma być przeniesiona do kraju. Szereg powodów skłania prawomocny zarząd Muzeum narodowego do wydzielenia już Biblioteki z całości muzealnej i przeniesienia jej na większy narodowy pożytek do kraju, — szereg okoliczności sprzyjających czyni ten doniosły krok już dziś możebnym dla Muzeum Rapperswylskiego, co umożebnia zarazem jego sanacyę.

Ale zanim mogła się w kraju rozwinąć poważna publiczna dyskusya nad tą istotnie doniosłą sprawą, zanim doszły do wiadomości społeczeństwa istotne motywa i fakta, które powodują Radę muzealną do takiego postanowienia, zahuczało nagle po kraju, poleciały hasła i huczy i kotłuje jeszcze ciągle sprawa, bez porównania mniejszego znaczenia, która odwróciła uwagę od rzeczy głównej, sprawa — oczywiście — natury osobistej. Chyba, że może pod maską osobistą weszły w grę motywa ogólniejsze, — może partyjne, szarpanego do szpiku partyjnością społeczeństwa.

Zaczęło się jakoś z jesienią ubiegłego roku. Mogło by się komuś nawet zdawać, że się zaczęło z dymisyą Rapperswylskiego bibliotekarza... I nagle, — instytucya narodowa, która przeszła już różne zawieruchy i wytrzymała je wszystkie, która od mnóstwa lat, od powstania swego na szwajcarskiej ziemi, która jeszcze wczoraj budziła podziw, zachwyty, szacunek, a szczerą powszechną wdzięczność,— to narodowe Muzeum, wyrosłe na obczyźnie, zawdzięczające wszystko ofiarności jednostek,—a już od dawna rozmiarami, bogactwem zawartości, istotną wartością — duże, ten „nietykalny przybytek zabytków historycznych", to „Muzeum historyczne", które miało „dawać przed Europą świadectwo prawdziwe" — i dawało, — ten jeden z rzetelnych dorobków naszej politycznej i narodowej emigracyi, ta jedna z chlub porozbiorowego życia, — ta instytucya narodowa, nagle, od wczoraj, jak żeby w nią piorun strzelił, jest — ohydą, jest urągowiskiem, jest wstydem, jest zakałą narodu: to „bagno Rapperswylskie!"...

Jakto? Więc jeszcze wczoraj otaczał niewysłowiony urok stare zamczysko, niegdyś Habsburgów, na Herrenbergu, wśród szmaragdów zurichskiego jeziora, patrzące na śniegi Sentisu, ten Rapperswyl, w którym spoczęło serce Ko-



KOLUMNA BARSKA.

ściuszki, w którym, jak w narodowym chramie, skupiły się skarby archiwalne porozbiorowej doby, tajemnice wszystkich porywów, uniesień, konspiracyi, robót narodowych, powodzeń, klęsk, czy złudzeń, archiwum aktów, pamiątek i obrazów, jak się to wszystko robiło, wyższa szkoła, jak się to robić było winno i niepowinno, i kto to robił, relikwiarz dla pietyzmu, dla miłości, dla narodowego hołdu! Więc witał Zaleski, oddawał narodowej opiece Kraszewski, — więc jeszcze wczoraj najlepsi widzieli tu „placówkę kultury polskiej na Zachodzie“, skarbiec, relikwiarz, — że, gdy się rozeszła wieść, że to może wróci do kraju, zaczął się „bratni“ spór, kto ma dostać tę puściznę, które miasto, nawet która dzielnica, i o mało nie zaczęto sobie skakać do oczu, jak na obrazie Hogarta, — więc chyba „spadek“ nie lada, — dzisiaj to lamus, rupieciarnia, butika antykwarza, „maleńkie muzeum“ jakich pełno i lepszych, skład falsyfikatów Rużyckiego godnych, „żydowskiego domu zajezdnego gdzieś w Żórniszczach lub Piszczanie na Podolu“... „Ze wstydem wyznać muszę, iż Polak, przyjeżdżający do Rapperswylu w położeniu jego obecnem, dużo więcej potrzebnych dlań rzeczy nauczyć się może w postawionej tuż obok zamku wspaniałej szkole gminnej, aniżeli we własnem narodowem Muzeum“. To pisze p. Sokolnicki w Bibliotece Warszawskiej (!) z czerwca 1911. A cóż dopiero co pisał „Goniec“ Warszawski od jesieni, „Życie“ Lwowskie, „Krytyka“ Krakowska, „Ziarno“, „Gazeta Narodowa“, „Kuryer Warszawski“, „Prawda“, ba! „Słowo“, „Gazeta Warszawska“ „Czas“, trzydzieści innych, „sławna“ broszura p. Szpotańskiego, co powtarzały wiece, co huczy od roku po wszystkich ziemiach!

Więc cóż się stało na Boga! Pytam młodego, przesympatycznego Redaktora jeszcze młodszego pisma, zapalnego i wybuchającego, jak benzyna? „Jakto! Nie wiesz pan? Ależ cała opinia kraju o tem mówi, naród nie posiada się z oburzenia, wszystko domaga się „Narodowej kurateli“ — a pan się pytasz co zaszło?

Więc mówże pan! Znam Rapperswyl od 1873, byłem tyle razy, jestem od 19 lat „członkiem korespondentem“, coś bym przecież wiedział...

„Ależ on strzela z pistoletu do Elzewirów, zrzucił z trzeciego piętra wycinki Chodźki, było tego „ze dwa metry wysokości, ze trzy długości, trzy szerokości“, — było nawet gdzieś, że teki Chodźki spalił! — Wandal! Oleszczyńskiego sztychy, same avanletry zalał lakierem, bohomazy nominuje Rubensem, Ziarnka znajduje na Rapperswylskich śmieciach, — Baranowskiemu maszynę do rachowania rozkręcił, guziki do mundurów poprzyszywał haniebnie, — Kościuszce zamienił laskę, swoją *groupe allegorique*...



KAPLICA Z SERCEM KOŚCIUSZKI.

Byłem zgruchotany. Więc pytam — kiedyż się to stało?

„Kiedy? Jakto kiedy? — to jest – to pisze Dr. Dobrzycki, Żeromski, Szpotański, Kłyszewski“...

Ależ Żeromski był tam bibliotekarzem przed 19 laty, Dr. Dobrzycki zwiedził Rapperswyl w r. 1895!...

I cała prasa polska od jesieni, w kółko jak pod graniem Chochoła, zahypnotyzowana, powtarza rok cały, że Rużycki Wandal, nieuk, narodowy zbrodniarz, że strzela z pistoletu do Elzewirów, wyrzuca wycinki Chodźki z trzeciego piętra, a jest tego ze dwa metry szerokości, ze trzy długości i również ze dwa, trzy szerokości,



POKÓJ MICKIEWICZA.

że fałszywie przyszywa guziki do mundurów, niszczy sztychy Oleszczyńskiego, podlepia Gierymskim oleodruki, opowiada bajkę o fajce Wita Stwosza, szalu Sosnowskiej, ba! zamienia laskę Kościuszce, wyrzuca bibliotekarzy, słowem: monstrum compositum, potwór... Spytaj od morza do morza, studenta, pensyonarkę, patryotę, członka tego czy innego stronnictwa, słowem człowieka, co jest „kompetentny“ i na tem się rozumie i co się szanuje, a powie ci na pytanie, kto jest największe monstrum w Polsce: — Rużycki!

Chyba że ci powie, że jest jeszcze większe: Delegacya paryska, Rada muzealna, co to wszystko znosi, a nadewszystko to monstrum nad monstrami, ten przyjaciel kustosza, lala malowana, „sławny rachmistrz“, słowem, któżby inny, — jak nie „prezes-dyrektor“ – pułkownik Gałęzowski!...

I to wszystko w pięćdziesięciu pismach stoi, drukuje się, powtarza, na wiecach uchwala, od roku brudzą się tem dziesiątki, setki tysięcy arkuszy, w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Lwowie, Kijowie, a oni milczą. I nie znalazł się prawie nikt, — kilku zaledwie, — coby zademonstrowali!

Ależ to rzecz niesłychana! Coś w historyi kryminalnych procesów niepamiętnego: na podstawie opinii doktora hydropaty, który nie poznał wcale Rużyckiego w Rapperswylu, nie żądał wyjaśnień, i napisał przed 17 laty pismo poufne do Rady muzealnej, w którem odsądził kustosza od czci i wiary, zaczęła się dziś szalona nagonka na Muzeum Rapperswylskie. Nieuważał nikt za godne nawet przypomnieć, że zaraz w roku 1895 pan Gałęzowski pismem do Członków Rady (okólnik Nr. 4 z r. 1895) na zarzuty odpowiedział, że w czem hydropata Sławucki miał racyę, zaradzono. I jakież to były zarzuty, które ówczesny bibliotekarz, czy „pomocnik bibliotekarza“ w nieobecności kustosza mu w ucho włożył?

Dr. Dobrzycki pisał w 1895 r. że Rużycki „jest najgorszym z najgorszych“ kustoszy, nie mając na kustosza „najmniejszych kwalifikacyi“, że jest „niszczycielem“, że zrobił wszystko, żeby „zatrzeć przewodnią ideę“ Platerowską, że niema pojęcia „co to jest muzeum wogóle“ itd. — bo...

Bo: 1) u wejścia na dole są odlewy gipsowe rzeźb Wiktora Brodzkiego. a „odlewy tylko wyjątkowo mogą się do udekorowania kwalifikować“, a „gipsy w muzeach takich, jak Rapperswylskie nigdy nie robią dodatniego wrażenia“... i nie mogą być nawet „jako ornamenty do udekorowania sal“ używane. — 2) Napisy są nieczytelne. 3) Pod kopiami obrazów napisy Murillo, Ribera etc. 4) Zbiór broni zawieszony bez symetryi, broń wisi na „gwoździskach i bretnalach“. 5) Medale — było ich już 7.000, jeszcze nierozklasyfikowane. 6) Na ścianach dekoracye z pasów słuckich... 7) Zniszczony adres Giedroyciowej z 200 podpisami, — w tem „wszystko, co Polska na początku obecnego stulecia zacnego i podniosłego wydała“. 8) Inny adres Biringhamski ze 100.000 podpisami przybity do ściany w formie wachlarza. 9) Kustosz strzelał „do jednej z książek z flowera“. 10) Papiery po Chodźce sprzedał na funty...

Już wtedy Rada odpowiedziała, że bajki, które bibliotekarz, czy pomocnik bibliotekarza kładł w ucho człowiekowi dobrej zresztą wiary, który też zamilkł, zasługiwały na *audiatur et altera pars*, bo nawet Niemiec mówi że „des eenen Mannes Rede ist keene Rede, man muss sie hoeren olle Beede“.

I powiedziano mu, kto był Rużycki i dlaczego uprosił go Plater i Giller i Bukowski, i Gałęzowski, żeby raczył poświęcić się i przy-

jąć miejsce kustosza, bo on się o to ani prosił, ani potrzebował.

I w r. 1895 było już nieprawdą, żeby Rużycki cokolwiek zniszczył, bo tylko przysparzał i pod jego pieczą Muzeum świetnie rosło. I nie było prawdą, żeby adresy zniszczył, bo są do dziś dnia, i nie było prawdą, żeby robił dekoracye z pasów słuckich, bo te dekoracye wiszą dziś w 1911, jak wisiały w r. 1895 i były zawsze i tylko — gałgankiem bawełnianym za dwa franki.

Ale minęło lat 17, co roku Rada muzealna składała podziękę kustoszowi za jego trud i ofiarę, setki ludzi, co zwiedzało Rapperswyl, mówiło o tym kustoszu w starym zamku, co stróżuje „narodowej skarbnicy“ i sam znosi dary i drugich skłania, secinami, do składania darów dla Rapperswylskiego Muzeum i przysporzył ich tysiące. Chodziły anegdoty o tym „dziwaku“, o tym „autokracie“, z którym niejeden bibliotekarz, czy pomocnik bibliotekarza miewał perepałki, zwłaszcza taki, co to bywało — chciał wziąć panowanie

dnany krytyk „Rachmistrza-Prezesa“, duży pisarz, pułkownik z rumuńskiej wyprawy...

Więc p. Szpotański sformułował już tylko werdykt: „z Muzeum należy usunąć wyroby, kustosza i Radę, delegacyę paryską zwłaszcza“ (Broszura p. 8.) Oczywiście pierwszego — prezesa i dyrektora Gałęzowskiego, bo jak pisał p. Szpotański w „Krytyce“ z kwietnia 1911, „najbardziej zawinił prezes Gałęzowski“.

No, i oczywiście, „jako główny bibliotekarz musi wrócić p. Karczewski“, — „zarząd Muzeum musi przejść w ręce ludzi kompetentnych“ — (p. 256.) —

No i z zarządem oczywiście całe Muzeum, z tem, co jest w szafach, witrynach, na ścianach — no i z tem oczywiście, czem zarządza ten arcyzbrodniarz, ten niemożliwy „prezes-dyrektor“, ta sól w oku „tylu „znawców“ i jedynie „kompetentnych“.

Według sprawozdania prezesa z r. 1906



SALA PORTRETÓW.



POKÓJ KOŚCIUSZKI.

nad zbiorami i całem Muzeum i całą resztą...

Nagle, ubiegłego roku zaczął się huczek. Z razu jeden bemben, wnet drugi, poszło po całym kraju: precz z kustoszem! Ba! wnet dudniało: precz z Radą!

Wyszła broszura p. Szpotańskiego, w której Kolubryna byłego bibliotekarza, zagrzmiało czternaście strzałów, pociski jak z Dreadnoughta, nie mówiąc o procy „byłego pomocnika bibliotekarza“.

„Życie“ lwowskie na wiosnę wydrukowało ów poufny memoryał Dra Dobrzyckiego, otrzymawszy go z komentarzem od byłego bibliotekarza z 1895. W broszurze p. Szpotańskiego podał znakomity pisarz, wielki mistrz formy, jeden z Koryfeuszów pisarskich dzisiejszej Polski, straszny spis zarzutów, na podstawie wspomnień z przed 19 czy 17 lat! Straszny, koronny świadek, — resztę dołożył „Kontroler“ Muzeum Rapperswylskiego, sędziwy starzec z Wetzikonu, nieprzejednany

(w sprawie Muzeum n. p. w Rap.“ w odpowiedzi na napaści p. Goldberga) w zarządzie Muzeum prócz „Muzeum“ z jego „relikwiami“ jest jeszcze żywych „przeszło osiemset tysięcy franków“...

Otóż czytając głosy warszawskiego „Gońca“ i krakowskiej „Krytyki“ i lwowskiego „Życia“ i broszurę p. Szpotańskiego i jego zapewnienia że „nie o atak przeciwko narodowej demokracyi chodzi“, która ma sporo głosów w Radzie i nie o partyjną rzecz, ale o narodową, — miałem uczucie, że jednak „partyjność“ chyba dała powód tej „tragedyi“ Rapperswylskiej, a nie „zbrodnie“ kustosza, zamieniona laska Kościuszki, postrzelana kompatura elzewirska, czy szal Sosnowskiej...

Utwierdziło mię w tem, gdym na wiosnę b. r. w Paryżu, a raczej w Passy, patrzał w spokojną, przedziwnie uśmiechniętą twarz pułkownika-prezesa, tego przezacnego Arystarchy emigracyi polskiej z 1863, dobroczyńcy i nieporó-

wnanego zawiadowcy Rapperswylskiego Muzeum, któremu niejeden „bibliotekarz“, czy „pomocnik bibliotekarza“ nie wart jako człowiekowi, patryocie, — rozwiązać rzemyków... I gdy inni członkowie delegacyl paryskiej i Rady muzealnej w Paryżu i Szwajcaryi i w kraju dali mi sporo wyjaśnień, co uzupełniły luki w wiadomościach o Rapperswylu z lat ostatnich, zdawało mi się, że i ja milczeć nie powinienem...

Powitałem też głos bezimienny w „Gazecie Warszawskiej“, zdaje mi się z 12. kwietnia, który z wielką siłą scharakteryzował te peryodyczne nagonki na kustosza, którym dawał zawsze początek jakiś bibliotekarz czy pomocnik bibliotekarza, których tylu przeszło przez Rapperswyl, i odparł silnie ryczałtowe potępienie, oparte nieraz na „fałszywości“ zarzutów. I ten drugi doskonały głos p. Jana Zakrzewskiego w warszawskim „Przewodniku antykwarskim“ z 16. kwietnia b. r., który scharakteryzował i ocenił ogromne skarby Rapperswylskiego Muzeum i nacechował potępienia godną taktykę, jaką wybrano, żeby uczynić tyle krzywdy ludziom ogromnej zasługi i oprzeć to na datach z przed 17 lat — które już wtedy nie były prawdziwe — lub były przesadne, — lub które rozwój Muzeum właśnie w tych 17 latach usunął dawno z powierzchni.



BIBLIOTEKA.



GALERYA OBRAZÓW.

*   *

*

Niech mi wolno będzie dorzucić parę uwag, choć mi ciężko przychodzi wypowiedzieć niejedno tak sprzeczne twierdzeniom zwłaszcza znakomitego pisarza i drugiego pierwszorzędnego znawcy, którego byłbym wolał nie widzieć w pośród dzisiejszej nagonki.

Ale zdaje mi się, że obowiązkiem każdego, któremu danem było coś także wiedzieć o Rapperswylu, o tem „Muzeum narodowem“ przynieść świadectwo prawdzie. Na memoryał szanownego hydropaty odpowiadać dziś chyba nie warto. Włosy mu dębem stawały, że w Muzeum Rapperswylskiem są — gipsy. Nie wiedział, że one są w Atenach, w Watykanie, w Luvrze, — że wyrzuć gipsy z krakowskiego Muzeum, a nie będziesz miał prawie rzeźby. Nie wiedział, że Rapperswyl może być dumny, że ma największą kollekcyę Wiktora Brodzkiego, którego byś musiał szukać w Eremitażu petersburgskim, w Watykanie i w senacie na Kapitolu, czy w Rzymie na Campo-Santo, — w Poznaniu, na cmentarzu w Czarnym Ostrowie, czy gdzie indziej, a to duży polski rzeźbiarz. I piętnował „wandalizmem“, że kustosz rozłożył wachlarzem martwy blok pięciuset arkuszy z podpisami „Birmghamskiego ludu“, któreby butwiały w pace, a tak każdy widz przekonuje się o „bezcennej wartości“ sympatyi Anglii... „po wojnie“ w r. 1831! Albo oburzał się, że zniszczył skarb nad skarby, inny adres, na którym „wszystko co Polska na początku obecnego stulecia zacnego i podniosłego wydała, położyło na tym adresie swoje podpisy“. — Tymczasem adres jest, doskonale utrzymany, tylko że niema na nim „wszystkiego co Polska na początku XIX. w. zacnego i podniosłego wydała“, — bo adres jest z r. — 1852!

Albo ta bajka o pasach słuckich, służących za dekoracyę. Albo ten „brak symetryi“ w zbrojowni i te „niezdarne gwoździska i bretnale“ w biednym, ofiarnością jednostek rosnącym zbiorze, których zresztą także już niema. A ta zbrojownia, to jak pisze świeżo Zakrzewski: „największa z istniejących po Muzeach kolekcya mundurów wojsk polskich, znaczna ilość chorągwi polskich, bogata zbrojownia wojskowa“ — to — setki przedmiotów i szczegółów, ilustrujących bezpośrednio, lub pośrednio okres królestwa kongresowego, rewolucyę 1830—1831, emigracyę po r. 1831, po kampanii węgierskiej, — mnóstwo pamiątek porewolucyjnych, całokształt z roku 1863—1864, czasy popowstaniowe.

Ale, jak pisał szanowny hydropata w roku 1895 na podstawie świeżych informacyi bibliotekarza, czy pomocnika bibliotekarza, w nieobecności kustosza, „powiadają... że pan kustosz... między innemi jedną z książek brał sobie za tarczę do strzelania z floweru i podziurawił, jak sito"...

Minęło lat 17, *fama crescit eundo* — i w oskarżeniu byłego bibliotekarza, a odtąd znakomitego pisarza, historya urosła do tragedyi. Ta „jedna z książek", którą sobie Wandal-kustosz wybrał za tarczę, stała się „Elzewirami", a kustosz walił do nich z pistoletu nawet, nie z floweru. I cała prasa polska roztkliwiała się nad biednemi Elzewirami i nad dziczyzną tego Karaiba czy Botokuda, co do nich walił, jak w jasną świecę.

Ale gdyby naprawdę ten stary „werkmistrz" z fabryki broni w Neuhausen strzelał z pistoletu, rozrywając sobie monotonię pustkowia, oczekując na nową kompanię szwajcarskich jodlererów, czy jakiego Bedekerowicza z gościńca? Ale gdyby nawet strzelał do białej kompatury jakiego Elzewirskiego druku? Ależ liczą wydawnictw Elzewirskiej dynastyi w zwyż 2.000, w tem rzeczy, które za koronę dostanie. Gdzież dane, że ten „niepoczytalny kustosz" strzelał do jednej z *„Respublicae Elzeviriarae"*, która nas może obchodzić. Ależ ten stary antykwarz zna doskonale wartość tych perełek wydawniczych w „duodezu", rozróżniając rzecz bezwartną od n. p. *„le pastissier françois"*, za którą Francuzi płacą na wagę złota, lub „Polonii" Starowolskiego, czy „Respublicae" z wstępem Heinsiusa, z pismami Chodkiewicza, Krzysztanowicza, Kromera, Gwagnina, czy Łasickiego — bo je sam kupował po 100 i więcej marek, za swoje pieniądze kupował, i — tę, lub ową sam — darował Rapperswylowi! A — jestem pewny, że ten i ów „pomocnik bibliotekarza", jeżeli nie wyżej, dopiero się teraz dowiedział o Elzewirach, a może ich jeszcze wcale nie widział.

Albo ta zbrodnia: wrzekome zniszczenie sztychów Oleszczyńskiego! Dziwna rzecz. Oleszczyńskiego zbiór prac przez lat kilkanaście leżał w pokoju miedziorytów, dotąd znajduje się doskonale zachowany, snać nigdy nie był poniewierany, i trudno pojąć historyę tej poniewierki i ratunku z rąk brutala-kustosza i twierdzenie, że niestety „już nie wiele można było zrobić"...

Albo ta historya zniszczenia maszyny do rachowania Baranowskiego! Istotnie w Muzeum, które może być dumne ze zbioru Kopernikowskiego, który notorycznie budzi podziw cudzoziemców, kustosz niszczy wynalazek matematyczny Polaka! To trzeba zbadać! Cóż kiedy słyszę, że 18 lat zasnuło wypadki pajęczyną. Więc podobno historya o tym „w drzewo oprawnym przyrządzie" przecież trochę inaczej wygląda. Gdy z Krakowa zażądano przed 18 laty maszyny na wystawę, a była umieszczona w zamkniętym pudle, od którego brakowało klucza, trzeba było zamek odbić, by maszynę wydostać, a do tej maszyny Baranowskiego istnieją podobno tak dokładne rysunki, że „nawet bibliotekarz Rapperswylski potrafił by ją złożyć", — nie dopiero stary wyga mechanik...



POKÓJ FALKA.

Albo ta historya z akwarelą Gierymskiego, którą kustosz miał podklejać jakiś oleodruk. Znowu dziwna rzecz: ta akwarela istnieje, bez śladu uszkodzenia, — i co najciekawsze, ona dotąd jest — prywatną własnością kustosza, który ją dostał jako dar przedśmiertny od przyjaciela Gierymskiego i ostatecznie, w gruncie rzeczy, wolno by mu było z niej zrobić fidybus do fajki.

Albo ta historya z fałszywie łatanemi mundurami, czy przyszytymi do nich guzikami. A przecież to jeden z najbogatszych zbiorów mundurów polskich, które zbierał, uzupełniał, skupił, darował, czy wyprosił, sam połatał i powiesił na gwóździu, czy w witrynie ten, ten Wandal.

Ale *crimen* nad wszystkie, godzien sądu Bożego i napędzenia z Rapperswylu, szczyt wandalizmu nieuka, brutala, dzikiego człowieka, matołka, czy idyoty, to „zniszczenie zbioru wycinków Chodźki z gazet zagranicznych", dotyczących Polski. Było tego przed 18 laty „ze dwa metry wysokości, ze trzy długości i również ze dwa, trzy szerokości". Kustosz kazał to z okien trzeciego piętra na dół w błoto zrzucić. Stało się coś strasznego... I cała polska prasa piętnuje szaleńca, czy chama, narodowego zbrodniarza...

Elzewirów, które postrzelał, już nic nie załata, wśród lasek które pozamieniał, już nikt się nie wyzna, — guziki, które fałszywie poprzyszywał, można będzie jeszcze odpruć i przyszyć, jak się patrzy, — ale wycinki Chodźki? Nie masz was i nie będzie...

I znowu tragedya chodzi po całej Polsce. Wyznaję, że mię przechodziło mrowie. Bo i ja studyowałem teki i papiery Chodźki w Rapperswylu, nawet mi przysyłano niejedno do Lwowa, mam wyciągów całe stosy! Więc zadawałem sobie pytanie, czy przecież wielce szanowny oskarżyciel nie koloryzuje nieco za mocno, żyjąc wspomnieniami z przed lat osiemnastu.

Pytałem ludzi, — ten i ów nie wie, inni wprost przeczą. Przezacny prezes-dyrektor pisze: „Wycinki z gazet, zbierane przez Chodźkę, pozostają w składach naszych, jak przewiezione były przez tegoż kustosza (Rużyckiego) z willi Broelberg po śmierci założyciela Muzeum".

Otóż zdaje się, że rzecz się miała podobno inaczej, jak wrzekoma zbrodnia kustosza. Mnóstwo papierów, stosy gazet, druków, które zostały po Platerze w willi którą przed śmiercią zamieszkiwał, przewieziono do Rapperswylu, opakowania przedmiotów muzealnych, skrupulatnie każdy pozostały świstek. Gdy rozpoczęto restauracyę Rapperswylskiego zamku od 1-go piętra, wynoszono wszystko coraz wyżej, a w ten sposób stosy gazet bieżących starego emigranta, nieskompletowane dzienniki i wycinki, kupy szpargałów, dubletów, których nie można było bez rozpatrzenia usunąć, dostały się na strych. Aż ówczesny członek Rady, lwowski architekt, były członek Rządu narodowego, znany i żyjący w „czarnej kamienicy" na rynku, obok kamienicy Sobieskich, p. Janowski zwrócił uwagę na niebezpieczeństwo ognia nawet dla całego Rapperswylu, gdyby wiatr to rozniósł po mieście.

Trza było usunąć. Co miało wartość zniesiono na dół, pozapychano składy, kryjówki, nyże, część wyszkartowano. W tem wszystkiem chyba Chodźki nie było, skoro co było wartościowego, chowa się skwapliwie. A gdyby nawet w tem był — ten czy ów „wycinek", z których Chodźko zrobił swoje publikacye, czy godzi się bez dowodu, po ośmnastu latach niespożytych zasług kustosza i prezesa wołać krwi i gardła, piętnować ludzi niepospolitej narodowej służby i zasługi?

Ale do najpopularniejszych historyi o tym „bajecznym" kustoszu należy jego „tausendkinstlerstwo", jego „zawodowe falsyfikatorstwo," „zarzucanie" Muzeum dziwolągami jego twórczości fałszerskiej, godnej żydowskiego zajazdu w Żórniszczach, lub Piszczanie na Podolu... Jego *groupe allegorique* z Polską w okowach obleciała Polskę....

Widziałem. Falsyfikatów Rużyckiego w Muzeum Rapperswylskiem nie ma, ale jest parę robót szanownego kustosza, starego żołnierza i emigranta, na których stoi napisane „zrobił i darował R. de R." — Muzeum od początku przyjmuje i zbiera i inne „roboty" żołnierzy, więźniów, zesłańców, emigrantów, chociaż nie byli „fachowymi".

Bo to należy do narodowych pamiątek, na całym świecie, we wszystkich Muzeach narodowych i na natrząsanie się nie zasługuje. Pytamy dlaczego nie? Dlaczego patrzymy z pietyzmem na nieudolną ślusarską, czy tokarską robotę jakiegoś króla, dlaczego z całym pietyzmem przyglądamy się kubkom, toczonym przez Kościuszkę, chociaż nie był „zawodowym", dlaczego cenimy akwarelę Słowackiego, czy obrazek olejny Kraszewskiego, chociaż to nie był ich „fach" i lada smarkacz z pierwszego roku Akademii mógł by wytykać wszystkie „gańcze".


ZBROJOWNIA

Ależ zbiory nasze pamiątek w Warszawie, Poznaniu, Krakowie są pełne tych „rzeźb" i „obrazów", czy pudełek i koszyków, które robił „pierwszy lepszy" — więzień stanu, katorżnik, sybirak, czy szanowny tułacz. Ależ w Ossolineum znaleziono miejsce w gablocie i katalogu (nr. 672) na „pierścień z rury barszczowej", bo ją zrobił — więzień z Kamieńca. Są nieudolne „rzeźby", czy „statuetki" Burjatów, bo je wypalił z gliny proboszcz z Lubelskiego, zesłany na granicę Mongolii, — lub ten „medalion", wyrobiony z chleba — przez Szymańskiego, więźnia cytadeli warszawskiej, lub orzeł i pogoń, wyrzeźbione w pestce brzoskwini, chociaż się nawet nie wie nazwiska „artysty", co to rzeźbił w celi Moabitu.

Więc te twory emigranta, męczennika, ofiarnika, co się stargał w służbie Ojczyzny i robił choćby nieudolnie, po swojemu Polskę umęczoną, choćby jej alegorya nie była taka „wyraźna i zrozumiała", jak u mistrza Jacka ze Zwierzyńca, nie zasługują na natrząsanie się i błaznowanie pierwszego lepszego paszkwilanta. Zwłaszcza, jeżeli ten kustosz na tym swoim tworze sygnuje swój „R. de R." i pisze, że to dar żołnierza z r. 1863.

Ale słowo o zbieraniu „pamiątek" po Muzeach historycznych całego świata. Należy to do drażliwych spraw. Kwestye autentyczności w „historycznych" zbiorach należą do rzeczy codziennych. Rzadko „autentyczność" jest dokumentowana, bo nawet „dokument" może się przesunąć, przerzucić i dostać pod niewłaściwy przedmiot. Działa tu i pietyzm, kult dla osoby, z którą ma być pamiątka związana, i dla tej drugiej i trzeciej która pamiątkę związaną z jakiemś nazwiskiem darowała, lub sprzedała.

Więc ileż to krzeseł kościelnych — „po ks. Skardze", — na wschodzie każdy fotel stary na sprzedaż pochodzi z jednego z zamków króla Jana, a laska z cedru, sadzonego przez zwycięzcę z pod Wiednia. Więc niepotrzeba przypominać zbieractwa z epoki „Świątyni Sybilli" w Puławach, co to zawierała i pantofle pani Maintenon, i szczyptę popiołu Abelarda i Heloizy, i gałązkę z wertepów, „gdzię stała Troja", czy trawkę z pola Fingala.

Więc gdzie są zbiory pamiątkowe wartości pietystycznej, legendarnej, gdzie działa suggestya patryotyczna, — mówić o „naukowej" muzeologii, o „kwalifikacyi" na kustosza, o „systemie naukowym" takich pamiątek jest najczęściej prostą blagą. Jest przedmiot, do którego ktoś podał legendę, że się ten przedmiot otarł o człowieka, którego imię naród w sercu nosi, — i niech taki „uczony" kandydat na kustosza każe ten przedmiot „wyrzucić!" Oto będzie „czyn" męża nauki, „kompetentnego", którym pokaże olbrzymią wyższość nad jakimś tam nieuczonym kustoszem „bez najmniejszej kwalifikacyi na kustosza" co to zebrał, przyjął, oczyścił, zreparował, połatał, guzik przyszył i zamknął do witryny... Prawda?!

Otóż i w Rapperswylu dary pamiątkowe przyjmowało się od pół wieku od wszystkich, a zbierali je wnuki i wnuczki dziadów, co pamiętali, że to było własnością pradziadka, choćby po kądzieli.

Ależ co dalej szukać. Ossolineum chowa szczątek pnia dębu, pod którym August II. na polowaniu spoczywał. Albo ten pewniejszy jeszcze „szczątek pnia, na którym zasnął Leszek Czarny przed bitwą z Jadźwingami i miał widzenie św. Michała"...

A kto z bliższych śp. prof. Sokołowskiemu znakomitemu muzeologowi, wybornemu dyrektorowi Muzeum Czartoryskich nie pamięta jego charakterystycznego uśmiechu, kiedy pokazywał, że ta szabla należała do Hetmana X., ten puhar do króla Y. Widzę kąt ust znakomitego uczonego, gdy wyjmował z zielonego złoconego futerału stołek, czy zydelek Szekspira z nad Avonu! — Czemu nie! Mógłby być kustosz, który by dodał nawet, że na nim Szekspir pisał Hamleta.

Ktoś przed kilku laty zliczył, że po „Muzeach historycznych" Europy było równocześnie coś dziewięć *capote grise*, w której Napoleon był w bitwie pod Waterloo! A butów z prawej, czy lewej nogi, a „brzytew Napoleona" starczyło by do golenia całej kompanii, jeżeli nie pułku...

A kto nie zna sławne „Museumswitze" po świecie! Wszak w Eger są podobno trzy pokoje w zamku, w których Wallenstein został zamordowany: gdy w jednym podłogę myją, to na pewne gość się dowie, że został zamordowany w tym drugim...

Otóż sporo konceptów trzeba porachować na rachunek tego drugiego kustosza, tego srogiego Rużyckiego, który się także czasem uśmiechnie pod wąsem gdy pokaże „garnitur Kościuszki", czy zegar kurantowy pociągnie za sznurek ku uciesze „Europy" zwiedzającej Muzeum, — a do nich zaliczę i historyę o fajce, którą Stwosz zrobił Batoremu, czy o szalu Sosnowskiej.

Bo to czasem i passye biorą, gdy przyjdzie do Muzeum tyle mądry co ciekawy Europejczyk a choćby „rodak". To też opowiadają setkę anegdot „oryginalnych", czy *ad hoc* na Rużyckiego z obcych wzorów przerobionych. Opowiadają, że raz pytała Rużyckiego, zmęczonego oprowadzaniem rodaczka, co znaczy ten szal indyjski, niedaleko łóżka Kościuszki? To „Sosnowska mu dała, gdy jechał do Ameryki". Ale naiwna rodaczka pyta ściśle: a na co mu dała? — „Ależ, żeby mu było ciepło" — odpowiedzieć miał kustosz.

Więc pocóż zaraz tragedya! A gdyby nawet trzeba krytyczniej przebrać „pamiątki", a to i owo wyrzucić nawet, dla czegoż zaraz tragedya. Zamienił laskę Kościuszce! Zbrodzień! W Ossolineum jest 15 lasek, darowanych przez Humnickiego, nie czytałem czyje. Ale dwie znam: jedna księcia Lubomirskiego, druga jego kustosza p. Pawłowicza Ta ostatnia miała w katalogu aż 10 wierszy opisu! I pytam! Co by za nieszczęście narodowe było, gdyby następca Pawłowicza zamienił przez nieuwagę kartki przy tych dwóch laskach i kazał ks. Lubomiskiemu chodzić z laską Pawłowicza?! — Jakto? Strach pomyśleć, co by o tem napisał „Goniec" warsz., Życie czy Krytyka.

Istotnie strach pomyśleć, do czego doprowadzają stosunki w jednej dzielnicy! Wśród ciągłej tragedyi życia narodowego doszło do tego, żę się straszne rzeczy znosi, jak zwyczajne zmiany pogody, a za to z bzdurstwa robi tragedyę...

I nacoż ta „tragedya"! Ależ „wyrzucić" można potem za dwie godziny, a choćby za dwa miesiące te wszystkie owe „falsyfikaty", lub wynieść na strych choćby jaką „alegoryę", którą stary majster od restauracyi czasem zmajstruje i daruje do Muzeum. Jak można było „wynieść" z pokoju Kościuszkowskiego całego Głowackie-

go, którego także i Bukowski tragicznie wcale nie brał, a to wraz z kosą, pasem i szlifami — za dwie minuty.

Więc raz jeszcze: pocóż nagle ta tragedya? Otóż to! Właśnie, — musi być tragedya!

Pan Szpotański pisze: „Należy usunąć wyroby, kustosza i Radę, delegacyę paryską zwłaszcza... Należy ich tylko usunąć, a przedewszystkiem usunąć p. kustosza Rużyckiego" — i dodaje „zarząd Muzeum musi przejść w ręce ludzi kompetentnych"...

Otóż to!...

Dosyć! Przecież musi się każdemu nasunąć pierwsze pytanie. Mówicie, że Rużycki to niszczyciel, Wandal, pierwszy zbrodniarz. Dobrze. A Gałęzowski „rachmistrz-prezes-dyrektor" — drugi, grubszy jeszcze. Dobrze. Ależ na Boga, przecież to rzecz niesłychana: Plater zostawił Muzeum w zamku niezrestaurowanym, na co było potrzeba potem sum olbrzymich, — zostawił je w dwóch salkach. Dziś jest całe zamczysko zrestaurowane, zamek przepełniony, niema gdzie obrazka przybić, książki wsadzić, przez trzy piętra druki, pełna galerya na około „barskiej kolumny".

	tomów	rękopisów
W r. 1872	1.787	153
„ 1893	35.917	1.411
„ 1910	63.177	18.880

Więc to wszystko urosło po śmierci Platera, kiedy objął ten arcyzbrodniarz „rachmistrz-prezes-dyrektor" komendę, a „niszczyciel" Rużycki straż zamczyska!

A dziś jest w „zniszczonym" Rapperswylu:

I. Przedmiotów narodowego pietyzmu, pamiątek: 1.199.
II. Numizmatów, monet i medali: 6.097.
III. Rzeźb: 564.
IV. Obrazów olejnych: 356.
V. Akwarel: 398.
VI. Miniatur: 109.
VII. Rysunków: 1.881.
VIII. Rycin: 20.516.
IX. Fotografij: 8.218.
X. Nut: 1.133,
XI. Map: 1.244
XII. Druków: 63.177.
XIII. Rękopisów: 18.880.
XIV. Rozmaitości: 385.

I to ciągle rośnie, za rządów tej zbrodniczej Rady, co się sama kooptuje i odmładza, za tego kustosza Rużyckiego „niszczyciela", za tego największego szkodnika Rachmistrza-Prezesa-Dyrektora, co to „figuruje" w Passy na Rue Claude Chahu, gdy tymczasem jego „przyjaciel", opętany kustosz niszczy i niszczy!

DARY.

	pozycyj	przedmiotów
1905	1.736	6.115
1906	1.777	4.551
1907	1.293	6.137
1908	1.707	6.065
1009	2.001	4.551
1910	1.386	2.001

Ależ czy ci, co bezkrytycznie przyjmują anatematy, kolportowane od jesieni, uchwalane po wiecach, wiedzą, że kiedy Plater umarł w willi Broelberg, to w Muzeum w Rapperswyllu jeszcze wcale nie było książek w Bibliotece? Czy wiedzą. że gdy Plater umarł, to długi przenosiły substancyę Platerowską, były fantastyczne „aktywa", a całą bibliotękę, nabytą przez Platera od Leonarda Chodźki, zafantowaną przez wierzycieli śp. założyciela Muzeum hr. Wł. Broel-Platera, trzeba było dopiero wykupić od wierzycieli? Egzekutor testamentu hr. Platera pan Józef Gałęzowski, prawie całą kupił ją za 7.228 fr., a pieniądze, użyte na to, nie pochodziły zupełnie z funduszów fikcyjnych, które Plater „zapisał" dla Muzeum, ale z prywatnej kieszeni takich, jak Gałęzowski, Bukowski. Czy ci, co potakują wyrokom, wydanym od roku na „Rachmistrza-Dyrektora-Prezesa", wiedzą, że lata Muzeum „wisiało na włosku", gdyby nie ofiarność kilku ludzi!

A teraz jeszcze słowo o samym kustoszu. Po całej Polsce poszło, że to nieuk, cham, brutal, Wandal, bez szczypty światła, bez żadnych kwalifikacyi na kustosza etc. A to wszystko bajka.

Kustosz Rużycki gospodarz, stróż Rapperswylskiego Muzeum skończył w r. 1855 gimnazyum w Lublinie, jako właściciel kawałka dość intratnej ziemi w Królestwie poszedł 23. stycznia 1863 do powstania, a sformowawszy oddział kilkuset ludzi liczący, po większej części sztyftując go własnym sumptem, nie z nominacyi Rządu Narodowego, ale przez swych własnych kolegów powstańczych mianowany dowódcą, — „Polski niezbawił", jak i inni, ale oddział doprowadził w całości prawie pod komendę Czachowskiego. Szczegóły opowiadał śp. Leszek Dąbczański. Przebywszy z różnem szczęściem 16 miesięcy w powstaniu, dostał się do Austryi, piechotą z Ołomuńca do Drezna w lipcu 1864, a ztamtąd wyjechał do Szwajcaryi. Chcąc żyć, został robotnikiem w fabryce broni. Nigdy nie trudniąc się pilnikiem, po kilku miesiącach już został w fabryce broni w Neuheusen werkmistrzem, czy majstrem jednego oddziału. Przebywszy tam prawie rok, osiadł w Monachium, wziął się do naprawy starożytności, broni, jubilerki, restauracyi obrazów nawet i wnet stał się pierwszorzędnym fachowcem, celując zrecznością, precyzyą, poczuciem stylu, znajomością historycznych charakterów epok, słowem zdobył fachowość, dającą chleb i szacunek. Został jednym z najlepszych pracowników dla światowej dziś poważnej firmy A. S. Drey w Monachium (nadworny liwerant króla z Maximilianstrasse), która ma filię w Paryżu. To też kiedy wyjeżdżał z Monachium na objęcie kustodii Rapperswylskiej, to Drey pisał (czytałem list), jaką jego odjazd jest „dotkliwą stratą", dla wielkiej europejskiej firmy, a co do „fachowości"

Rużyckiego pisał: „die oft schwierigsten Reparaturen, zu deren Ausführung ich mir kaum sonst Jemand gewusst, haben sie in praecisester Weise gefertigt" i pokazałeś, co może talent, silna wola i charakter. Bo dla charakteru tego robotnika 25-letniego, swego artystycznego współpracownika, dla jego szlachetności i prawdziwego „szlachectwa" duszy, nie miał słów.

Ale ten Włodzimierz Rużycki „de Rosenwerth Restaurateur von Alterthümern und Gemälden", któremu oddawano „najcięższe wypadki" i najtrudniejsze technicznie i artystycznie pensa, był jeszcze i duszą artystycznej gromady polskiej nad Isarą i całe szeregi polskich artystów zachowało cześć i przyjaźń dla „restauratora starożytności" z Jckstattstrasse. przyjaciela i pomocy w potrzebie i rady szlachetnej.

Tu go też poznał Agaton Giller, który go zarekomendował hr. Platerowi, założycielowi Muzeum na stanowisko kustosza Muzeum. Na nastawanie hr. Platera, jak pisze prezes Gałęzowski, dojeżdżał Rużycki wtedy do czasu do Muzeum, dla zaznajomienia się z takowym, za czasów umierającego już Radomińskiego. Wtedy poznał go i obecny Dyrektor Gałęzowski, gdy przybył do Rapperswylu po śmierci hr. Platera, jako egzekutor testamentu. Nikt też lepiej nie znał wartości Rużyckiego, jak Bukowski, który także zajmował się antykwarstwem, handlem i restauracyą starożytności. To też nowozorganizowana Rada Muzeum mianowała Rużyckiego kustoszem i zarządcą ogólnym Muzeum. Znał się bowiem Rużycki najlepiej na starożytnościach polskich, których sam wiele posiadał, gdy przybył do Monachium, a które po trochu Muzeum Rapperswylskiemu prawie wszystkie ofiarował, jak to zresztą nieustannie czyni, gdy znajdzie co godnego do nabycia na licytacyach, lub u prywatnych.

I ten człowiek nie z potrzeby, bo miał lepszy chleb, ale z poczucia narodowej służby, z początku za 100 fr. miesięcznie, — nie dla synekury, bo długo był sam w zamku ze stróżem, będąc swoim zawiadowcą, kasztelanem, gospodarzem, kierownikiem artystycznym, kustoszem i robotnikiem,—bo niema przedmiotu, któregoby sam nie przybił, nie zawiesił.

A teraz dla przykładu, jakie niesprawiedliwości popełnia u nas „opinia", gdy ją kto nakręci, niech służy i ta notatka, świadcząca jak ten kustosz „zniszczył", „zubożył" to Rapperswylskie Muzeum.

Kto weźmie w rękę coroczne „sprawozdanie z zarządu Muzeum", znajdzie na czele ofiarodawców z całej Polski i Emigracyi znaną pozycyę „d a r ż o ł n i e r z a z r. 1863". Ot, dla przykładu, na wyrywki, rok 1906. „Z e g a r e k z ł o t y", podarowany pod Powązkami d. 28. sierpnia 1794 r. przez Kościuszkę oficerowi artyleryi A. Górskiemu; „t a b a k i e r k a z ł o t a" na pamiątkę 3. maja z napisami „Ustawa rządowa", „Ustawa wolności", „Pod Tytusem polskim", „dnia 3. maja 1791"; „r o ż e k d o p r o c h u" z portretem na srebrze Jana III.; bogato sadzona k a r a b e l a. W dziale obrazowem a k w a r e l e Komara, Grajewicza i Eljasza w albumie pamiątkowym Ducheńskiej, Brozika. Nadto 8 m i n i a t u r, wraz ze s z t a l u g ą na pomieszczenie ich,—wreszcie: p o r t r e t m ę ż c z y z n y, wrzekomo z zamku żółkiewskiego pochodzący i dwa widoki z Muzeum, pędzla Rychtera i z Janowskich Rychterowej.

To jeden rok. Ale nie tylko wolno, ale trzeba dać pewną sumę z 23 letniej kustodii „niszczyciela" Rużyckiego. Żyjąc w Monachium w przyjaźni z artystami polskimi i innymi miał sposobność zebrać paręset dobrych obrazów olejnych, akwarel, gwaszy, rysunków kredą, piórem i ołówkiem, które, o ile były polskie, przywiózł do Rapperswylu. Więc 56 polskich dobrych miniatur, w tem Chodowiecki, siostra Bacciarellego Marcela, Marszałkiewicz, Keller, Seltner itd, — 52 obrazów olejnych w tem Brandt, Kowalski, Prószkowski, Alchimowicz, Szerner, Kozakiewicz, Gottlieb, Ajdukiewicz, Fałat, Rychter, Tetmajer i wielu innych. Akwarel i rysunków polskich 150 do 160. Karabel polskich 7, sadzonych kamieniami, o wartości na tysiące, parę kit czaplich do kołpaków, sadzonych perłami i kamieniami, kilkanaście guzów z drogich kamieni, pierścienie, garnitury, 9 pasów do kontuszów, dobrze zachowanych, kilka kontuszów i żupanów ze złotogłowia z guzami kameryzowanemi, parę zbroi tatarskich wykopanych pod Beresteczkiem, 2 pary pistoletów, oprawnych w złoto i srebro, — coś starych mebli pięknej roboty, porcelany z fajansarni Stanisława Augusta i Augusta II, tabakierka z czasów 3. maja (o której wyżej) podobno po Małachowskim, ordery polskie, drogocenne wyroby z bursztynu Ostrołęckiego z mnóstwem figurek, ciętych w bursztynie, teorban — jakich 1000 miedziorytów, w tem ogromna kolekcya Chodowieckiego, kilkanaście książek polskich, kronik, Elzewirów.

Tak wygląda Muzeum, zniszczone przez Wandalów, jak Rużycki, Gałęzowski. Tak urosło Muzeum Rapperswylskie pod strażą tego kustosza „bez najmniejszej kwalifikacyi", co, jak pies, waruje przy zamku ćwierć wieku, żeby z niego nie uroniono nic, żeby co raz było większe i bogatsze.

Otóż ten „kustosz" po łacinie, ten stróż narodowych pamiątek, stróż dzienny i nocny, strażnik ogniowy (widziałem go w Rapperswyllu, biegającego po zamku, gdy wybuchł pożar u stóp zamku i spłonęły składy drzewa stolarza, płomień i dym wprost walił na zamkową górę, a mnie serce się telepało z lęku),—ten „c e r b e r" u proga domu, po prostu „B r y ś" na uwięzi, co pilnuje zamku i jego zbiorów, tych narodowych pamiątek i obrazów i gipsów i lasek i książek i manuskryptów od wody i kurzu, od ognia i złodzieja, czasem od „badacza manuskryptów" i „zwolennika" narodowych pamiątek...

Taki „zawód" musi wyrobić pewną jednostronność. Trudno żądać, żeby ktoś był równo-

cześnie „Brysiem“ i pinczem na dwóch łapach, dającym się pod włos głaskać lada pomocnikowi bibliotekarza.

A chociażby w kustoszu była żyłka uporu i niedość naukowej podstawy dla poszczególnych sądów, a chociażby uprzedzenie i uprzedzanie się i twarda ręka, jaką daje poczucie odpowiedzialności za skarb narodowy, powierzony jego pieczy!

O zatargach z bibliotekarzami i ich powodach wiem sporo. Nie tu miejsce. Gdy ci panowie, którym od ćwierć wieku przypadło Rapperswylu bronić, który do dzisiejszej wysokości podnieśli, sami się nie bronią i rok milczą, gdy się „opinia“ nad nimi znęca, to musi ktoś przemówić. I na Radzie tegorocznej trzeba ich zmusić, żeby przemówili, chociażby ucierpieć miał nie jeden „najkompetentniejszy“ oskarżyciel i sędzia.

Tyle w piśmie poświęconem Sztuce, Kulturze, Muzeom i Zbiorom narodowym. Chociaż może za dużo zajął miejsca — ten s k a n d a l R a p p e r s w y l s k i.

* * *

Przeczytawszy ataki, które przez to, że z tylu „organów opinii“, zawsze łasej na skandal, tyle łapczywie, co bezkrytycznie były powtarzane, nie wyszły po za garść wprost nieprawdziwych, lub conajmniej niesprawdzonych, przesadnych zawsze, a co niemniej „koloryzowanych“ zarzutów, — szukałem czegoś pozytywnego, jakiejś rady dla „sanacyi“ — oczywiście wychodzącej po za refren: „usunąć kustosza Rużyckiego i Prezesa-Dyrektora „Gałęzowskiego“, — i ten drugi że — jak się zrobi miejsce — „Zarząd Muzeum musi przejść w r ę c e l u d z i k o m p e t e n t n y c h . . .“

Alem się nie doczytał. Słyszałem o „robieniu“ Rubensów i Van Dycków. Jest portret Władysława IV. w Rapperswylu, przypisywany Rubensowi, obraz, który Bukowskiemu darował król szwedzki ze swej prywatnej galeryi, nie chcąc wprost darowywać Muzeum *in odore* rewolucyjności Ale „przewodnik“ Rapperswylski mówi o „przypisywaniu“ Rubensowi, p. Żeromski uważa go na pewne za Rubensa, zaś p. Sokolnicki pisze, że obraz „nie Rubensa najpewniej, lecz w każdym razie nie najgorszego pędzla“. Gdzież tedy jest ten kompetentny znawca, który finalnie roz trzygnie? Zdaje się, że najradykalniej chciał sprawę rozstrzygnąć, kto wie, czy nie główny promotor walki „o kompetencyę“, wybitny członek Rady, co radził — sprzedać tego Rubensa i pokryć deficyta muzealne i mieć pieniądze dla „pomocników bibliotekarzy...“

Jest jeszcze wrzekomy oryginalny szkic Van Dycka, który niektórzy znawcy uważają za autentyczny, ale ten pochodzi od Platera i z tych czasów ma swoje wielkie imię.

Ale tu nasuwa się pytanie, c z e m s t o i M u z e u m R a p p e r s w y l s k i e, w c z e m j e s t j e g o w a r t o ś ć, i s t o t n e z n a c z e n i e, w c z e m t e ż M u z e u m p o w i n n o w i d z i e ć s w o j e z a d a n i e. Tylko jasne zrozumienie c e l u polskiego, narodowego Muzeum na obczyźnie może uchronić od fałszywej „polityki“ muzealnej, a także rozwiązać kwestyę „kompetencyi“, potrzebnej dla jego kierowników, kustoszów i t. p.

Pisał p. Żeromski w „Nowej Gazecie“: „Muzeum to, na ogół biorąc, jest skromnym małym zbiorem. Cudzoziemiec może tam zobaczyć dwie właściwie rzeczy większej wartości: Rubensa — portret Władysława IV., kameje rzeźbione w onyksie, wyobrażające historyę Polski... W stosunku do muzeów narodowych, ten zbiór rapperswylski jest czemś wprost znikomem“.

Otóż nie może chyba ulegać wątpliwości, że byłoby całkiem mylnem robić Rapperswylowi wyrzuty, że ma za mało Rubensów, tak samo, jak byłoby absurdem przypuszczać, że obcy zawadzi o Rapperswyl, a cóż dopiero umyślnie pojedzie na to, żeby w polskiem Muzeum narodowem oglądać Bianchini'ego Kameistę.

Więc dla cudzoziemca tak samo i to zupełnie jednako leży i leżeć musi cała wartość Rapperswylu w Historycznem Muzeum polskiem, a przedewszystkiem w jego specyalności: Muzeum Polski porozbiorowej i Polski walczącej.

Otóż zamiast obniżać wartość zbiorów, zamiast je bezcześcić, jak to zrobiła nagonka od zeszłorocznej jesieni, trzeba w y r a z i ć z d u m i e n i e, że bez pomocy kraju, nie ściągając zupełnie zbiorów z kraju, zbierając prawie wyłącznie to, co unieśli ze sobą tułacze, lub co się dało uratować z ręki obcych, wykupić marnym groszem jednostek, d a ł o s i ę z e b r a ć M u z e u m t y c h r o z m i a r ó w i t a k i e g o b o g a c t w a. Poprostu nie ma na świecie drugiego wypadku, żeby jakikolwiek naród, po za swojemi granicami, w dalekiej obczyźnie zgromadził zbiór, tak poważny.

Więc porównywanie z Narodowymi Muzeami w krajach o własnym państwowym bycie, zwłaszcza z Muzeami z epoki największej politycznej, narodowej, materyalnej pomyślności, jest śmieszne. Zostawmy Norymbergę, Monachium i ich „narodowe“ muzea, po za granicą tego, co może iść w paragon.

Rapperswyl zgromadził nie mało, żeby wywołać wrażenie „europejskiej przeszłości“ polskiej, jej kulturalnej, światowej roli — a zgromadził zdumiewająco wiele, żeby pokazać, że naród żyw, że się niczemu przedawnić nie dał, że się strasznie zmaga, krwawi, cierpi i nie daje się i znów za czyna „na nowo i jeszcze raz na nowo“, — a to zawsze „mówiło“ w Rapperswylu do obcych i „działało“ i działa, chyba że ten obcy, to bezmyślny *globetrotter*, czy Cookowy odrabiacz „*trip*“ów, czy Baedekerowy poszukiwacz najlepszych hoteli i osobliwości naznaczonych gwiazdką, której polski Rapperswyl mieć nie będzie. A już całkiem obojętne wrażenie, jakie zrobi na rozmaitej turystycznej hołocie.

Więc siła Rapperswylu w obec obcych, to zbiory „porozbiorowe“. Ciągłość walki, stanu

po za prawem, wysiłków wyzwoleńczych, — kult bohaterstwa i ofiary, kult dla „przyjaciół Polski“ — i objawy narodowej wdzięczności, znalazły wyraz „muzealny“ w Rapperswylu, budzący respekt, działający „uczuciowo“, w pewnej mierze „nastrojowo“, zdolny więc może „usposabiać“ sympatycznie dla narodu. Doświadczenia narodowe mają już za długą i za twardą historyę, żeby ktokolwiek mógł jeszcze te momenty przeceniać. Dlatego co raz częściej i co raz silniej musi się nasuwać pytanie, czy Muzeum swojego posłannictwa już nie spełniło, czy jeszcze ma je pełnić. Ale ta kwestya nie należy na to miejsce.

Otóż nie może ulegać wątpliwości, że w tych granicach wszelkie przesady na temat „naukowej“ systemizacyi Muzeum, przystawiania diapazonu wielkich historycznych zbiorów, „oczyszczania“ do Rapperswylskiej świątyni narodowych „pamiątek“, mogły by być dla tego zbioru, jaki on jest, po prostu zabójcze, nie osiągając wcale zamierzonego przez fachowych „reformatorów“ celu. Proszę wprowadzić w czyn pomysły, jakieśmy od roku czytali a — Muzeum przestało istnieć. Proszę „wyrzucić“ setki darów, pochodzących z pietyzmu osobistego, czy rodzinnego ofiarodawców (Muzeum nie jest kupione ale „darowane“), a źródło ofiary w tej chwili wyschło.

Nie w takich zbiorach zbyt pohopne purgowanie i krytyczna rewizya tego, co nagromadziła przeszłość, bywało nieszczęściem. Historya opowiada, co za dewastacye po Muzeach, kościołach robiły „nowe prądy“, co to przeprowadzały w czyn „r e w a l o r y z a c y ę w a l o r ó w“ i usuwały, gruchotały, wyrzucały rozmaite „niegodne“ pamiątki. Ileż to „wyrzucono“, co się potem chciało bezskutecznie na wagę złota przywrócić. Mogłaby o tem opowiadać i katedra lwowska z końcem XVIII. w. i druga, daleko sławniejsza, z tak niedawnych czasów jeszcze...

Ale starczy posłuchać, co radzą „reformatorzy“. Więc n. p. reformator z Biblioteki Warszawskiej (o pisemkach nie mówię) — radzi oczywiście wyrzucić g i p s y, wyrzucić f o t o g r a f i e, złożyć salę XVII stulecia „z portretem ciekawym Batorego“ (sic), „z wystawą opraw, gdzie jaśniałyby wspaniałe, tłoczone skóry bibliotek królewskich“, — galerya obrazów „istnieć jako taka nie powinna“ — i wtenczas Rapperswyl będzie pełnił „przed Europą przedstawicielstwo z ducha“.

Nie! wtenczas Rapperswyl przestanie istnieć. Jak gdyby konfertekt wodza, poety, żołnierza, więźnia, męczenika, obcego przyjaciela Polski nie był pamiątką, dokumentem, naszym skarbem narodowym, dlatego, że go nie konfertektował Rubens, Vandyk, a choćby tylko Pochwalski, czy Lenz, czy Horowitz. Zresztą brak zrozumienia wartości fotografii nowoczesnej dla ikonografii historycznej jest zdumiewający.

Więc *sit ut est aut non sit*. Zostanie takim, jakim go naturalna geneza i rozwój stworzyły, albo przestanie istnieć. Zresztą zbiór Kopernikowski, Kościuszkowski, Mickiewicza, — zbiór broni, rynsztunku, chorągwi, mundurów, pamiątek, związanych z porozbiorową dobą walki i męczeństwa, w tem pierwszorzędne okazy z epoki Księstwa, Królestwa r. 1831, 1848, 1863 są wspaniałe i godne pierwszorzędnych zbiorów, a dla nas są nadto nieocenione, bo są j e d y n e i wobec nich bledną zbiory Lubomirskich przy Ossolineum, a Warszawa nie ma publicznego zbioru, choćby z prywatnych złożył rzecz świetniejszą.

Więc niewolno do „rewaloryzacyi“ Rapperswylu przystępować *ab irato*, choć w szczegółach jest pole na tę, czy ową rewizyę, a choćby przestawienie według istotnego „waloru“, choćby nawet usunięcie tego, czy owego, co to pozornie „dobrze robi“[1]) w takiem Muzeum aż do chwili, gdy wyjdzie jego złuda czy nieprawda.

Ale to wszystko bez tragedyi. Więc z miłością dla rzeczy, dla narodowej, poważnej i zasłużonej instytucyi, — dla ludzi, którzy ją stworzyli i dla tych, którzy ją w najcięższych czasach utrzymali, którzy mają całą i niepodzielną zasługę, że ona jest, że tak urosła, którzy przy niej życie zmarnowali, jak pies warując, że z niej nie uroniło się nic, a stawała i staje się coraz bogatszą, na pożytek ojczyźnie.

Więc chociaż się „starzy“, co mają całą zasługę wobec ojczyzny, nie bronią, nie wolno im krzywdy czynić, a raczej należy im się cała satysfakcya. Chociaż od roku, gdy jeden bibliotekarz dostał dymisyę, bo żądał redukcyi godzin biurowych, na trzy z sześciu, zadudniało we wszystkich bibliotekarzach i co gorzej „pomocnikach bibliotekarskich“, czy nawet we wszystkich kandydatach na „pomocników bibliotekarzy“ od morza do morza.

Zarzuty zbadać trzeba, — trzeba żądać kategorycznie przedewszystkiem, żeby w interesie spokoju, ozdrowienia atmosfery, która się nad murami Rapperswylskimi w niewonną mgłę skupiła i przesłania oczy kraju na istotę rzeczy, — p r z e m ó w i l i n a r e s z c i e i c i d r u d z y, a może wyjdą rozmaite rzeczy, które doprowadzą także do „r e w a l o r y z a c y i walorów“ — w l u d z i a c h, chociażby niektóre „aureole“ miały pójść na cztery wiatry, a niektóre „zasługi“ prysnąć, a choćby zmienić się w coś przeciwnego.

[1]) Jest n. p. „grupa alegoryczna“ żelazna, przedstawiająca krowę, którą trzech jegomościów w stroju z połowy XVIII w. chwyciło, jeden trzyma za rogi, drugi za ogon, trzeci — doji. Oczywiście — Polska. Wielu „fachowych“ wspominało tę grupę, ale nie czytałem nigdzie, żeby ktoś wykazał jej znaczenie. Jako „polityczna“ rzeźba, jest doskonała, jako „artystyczna“ robota bez zarzutu. Tylko że to nie Polska, tylko — Irlandya. Już w r. 1893 na zjeździe Rapperswylskim wykazałem to zarządowi i śp. Bukowskiemu; jest to Irlandya, niszczona przez centralizm, kościół państwowy i lordów angielskich, ale grupa jeszcze potem „robiła“ Polskę... Jeden z jegomościów „miał“ w kieszeni książkę z napisem: Milton...

Dla zamiaru, chociażby *ab irato*, ale z dobrej woli, musi być wyrozumiałość. Ale „jedna jest restrykcya, — jeśli popełniono nie z zemsty własnej, ale *pro publico bono...*"

A gdy rzecz jest „narodowa", niewolno dopuścić do partyjnych śledztw, oskarżeń i wyroków. Czytając zarzuty, znając farbę partyjną organów, mimowoli nasuwa się ta obawa, bo Rapperswyl — „to duża rzecz", Muzeum, zbiory historyczne, biblioteka, archwium, tyle „miejsc", czy „posad" i zawiadowstwo wolnymi i nie wolnymi funduszami, rozdawnictwo pięćdziesięciu stypendyów na rok...[1]) Jest o co walczyć „partyjnie", a komuś może się zdawać, że chodzi tylko — o kustosza.

* * *

Chwila, kiedy rozum i patryotyzm orzekną, że Muzeum po za granicą kraju spełniło swoje zadanie, lub więcej go już spełniać nie może i ta pożądańsza jeszcze, że go już spełniać nie potrzebuje — zbliża się.

Od kilku lat, na porządku dziennym poważnej rozprawy patryotów, stoi kwestya zupełnego, a zwłaszcza częściowego przeniesienia Zbiorów Rapperswylskich do kraju. Wchodzą tu w rachubę dwa momenta: pierwszy, kwestya większej narodowej użyteczności zbiorów Rapperswylskich za granicą, czy w kraju, drugi, kwestya finansowego położenia Rapperswylu, słowem kwestya możliwości utrzymania za granicą całości zbioru.

Zacznę od drugiej.

* * *

Więc Rapperswyl, dzieło jednostek, bez żadnej pomocy jakiegoś politycznego organizmu, nieoparty o żadną dotacyę stałą, tym mniej o fundament stałych poborów jakiegoś podatku, nie mający żadnego funduszu zakładowego, stworzywszy sobie zaledwie jakiś drobny fundusz rezerwowy, noszący brzmiącą nazwę „żelazny", ale z klauzulą, która to „żelazo" wnet zamienia w brzmienie słowa, wisząc ciągle „na włosku" stał się poważną instytucyą. Ale ten wzrost zakładu pociąga za sobą wzrost wydatków. Starczył niegdyś kustosz ze stróżem, — w miarę czasu okazała się potrzeba pomnożenia urzędników, polepszenia ich dziś jeszcze marnego bytu, ale, jak się okazało, dla wielu to już — „posady", budzące oskominę.

Jeżeli biblioteka wraz z Muzeum ma służyć narodowej nauce, potrzeba ludzi, obsługi, lokalu. Zamek przepełniony, nad Galeryą obrazów szczere wiązanie dachu, książki od strychu po piwnice, gazety i pisma czasowe wypełniają wszystko, opanowały już zamkowe ganki drewniane, stając się ciężarem i groźbą w razie pożaru. Biblioteka pochłania już wszystkie środki, od lat panuje ciągle rosnący deficyt.

[1]) Przeciętnie od 1895 do 1905 po 521 fr., w ostatnich latach przeciętnie po 415 fr.

Od lat skarży się Zarząd na „co raz bardziej zmniejszającą się ofiarność publiczną", zajmuje się badaniem powodów tego zmniejszenia i środków „jak można rozbudzić tę ofiarność". Kołatanie do Sejmu galicyjskiego okazało się bezskutecznem. Nie ulega wątpliwości, że z wymieraniem emigracyi ustanie główne zródło ofiarności. Ze zmianą poglądów na użyteczność Muzeum za granicą, z wzrastającem przeświadczeniem o konieczności przeniesienia punktu ciężkości wszelakiej narodowej pracy do kraju, a oczywiście tam, gdzie na to inne publiczne okoliczności pozwalają, niezawodnie także zmienia się pogląd na „obowiązek ofiary", — która zresztą, jeżeli wielka instytycya ma istnieć i rozwijać się, a musi ustąpić „normalnemu, stałemu przychodowi na pokrycie normalnych wydatków", a zatem obowiązek „ofiary" prywatnej musi zrobić miejsce obowiązkowi podatku, świadczenia publicznego.

Cyfry są groźne. Starczy rzut oka na brutalną wymowę tych cyfr przychodów i rozchodów Muzeum Rapperswylskiego, rosnącego z fatalną siłą deficytu i groza, że nagle może nie starczyć...

	Przychody	Rozchody	Deficyt
1906	6.912	17.933	11.080
1907	5 817	20.028	13.373
1908	6.696	25.950	9.449
1909	9.909	18.245	8.336
1910	12.020	15.448	3.427

KAPITAŁ MUZEUM.

W r. 1905 — wynosił — 44.927 fr.
„ 1906 — „ — 33.906 „
„ 1907 — „ — 33.678 „
„ 1908 — „ — 30.928 „
„ 1909 — „ — 22.588 „
„ 1910 — „ — 19.161 „

I tylko dzięki zużyciu „wolnego" zapisu śp. Józefa Wieniawa Zubrzyckiego z Nowego Sącza w Galicyi w r. 1907 w kwocie 13.145 fr. na pokrycie „bieżącego" deficytu dało się w tym roku zredukować finalny deficyt z 13.376 franków na 228. Toż samo w r. 1908 tylko dzięki anonimowi z r. 1907, który złożył 6.500 K. na „ogólne cele" można było deficyt 9 449 fr. zredukować do 2.753 fr.

Kapitał Muzeum topnieje i w ciągu lat sześciu od r. 1905 do 1910 spadł z 44.927 na 19.161 fr. Kapitał „żelazny" — a kurczy się... „Kapitał żelazny — mówi paragraf 4. ustawy Muzeum W. P. w Rapperswylu z r. 1894 — powstaje z zapisów i darów na ten cel przyznanych, jak również wkładek Członków Wierzycieli Towarzystwa muzealnego. **Kapitał żelazny jest nienaruszalny!** w nadzwyczajnych razach jednak może być użyty w części na cele Instytucyi bieżące, za uchwałą dwóch trzecich członków Rady pełnej i z warunkiem zwrotu!".

Tymczasem te „nadzwyczajne razy" mnożą się. W r. 1910 Rada Muzealna jednogłośnie

uchwaliła na wniosek komisyi finansowej (referent Dr. Tarnawski) zatwierdzić „pożyczkę z żelaznego funduszu" za lata od 1901 do 1908 w kwocie 7.237 fr., i pożyczkę za r. 1909 w kwocie 3.551 fr., czyli 10.387 fr., oczywiście z mocną klauzulą, że to „ma być zwróconem temu funduszowi z przyszłych ewentualnych nadwyżek przychodów Muzeum"...

Otóż na Radę muzealną zeszłego roku przygotowała już delegacya paryska wniosek finansowej sanacyi Muzeum przez przeniesienie części Muzeum t. j. Biblioteki i Archiwum do kraju. Zanim jednak delegacya z tym wnioskiem wystąpiła, uczynił podobny znakomity członek Rady, wybitny pisarz i działacz, zamieszkujący kraj, oceniający w równym stopniu potrzeby narodowe i naukowe, p. Rawita Gawroński. Wykazał, że głównym powodem niedomagań Rapperswylu, jest powiązanie razem dwóch instytucyi: Muzeum i Biblioteki, gdyż Muzeum samo mogłoby swoje skromne normalne potrzeby pokryć ze swoich normalnych przychodów, podczas gdy Biblioteka, nie dając żadnych przychodów, wywołuje coraz większe potrzeby, wydatki personalne, koszta utrzymania, obsługi, nie mówiąc o wydatkach wydawniczych, udostępnieniu skarbów krajowi. Stąd naturalny wniosek, aby rozdzielić te dwie instytucye: Muzeum, którego zadaniem świadczyć przed światem o przeszłości i życiu narodu, pozostawić na miejscu, — zaś Bibliotekę, „jako nie odpowiadającą tutaj żadnej szczególniej misyi, jak tylko chyba służącą do wypożyczania książek młodzieży polskiej, studyującej w niewielkiej liczbie w Szwajcaryi, ofiarować którejkolwiek z dwóch stolic Galicyi, gdzie ona jeszcze bardziej służyć może dla zajmujących się badaniami nad historyą nowożytną Polski".

Dyskusya w tej kwestyi wywołana okazała, że prawie wszyscy Radcy byli tejże opinii. Ostatecznie więc uchwalono jedynastu głosami przeciwko jednemu, — kontrolora, pułkownika Miłkowskiego, który zresztą, jak opowiadał członek Rady p. Karol Lewakowski w „Kuryerze Lwowskim" z 10. stycznia 1911 w sierpniu, wcale gorąco nie protestował. Gdy więc w zasadzie cała Rada Muzealna bez różnicy stronnictw (reprezentant stronnictwa Narodowej Demokracyi pan Balicki głosował za tym wnioskiem) oświadczyła się zasadniczo za przeniesieniem Biblioteki do kraju, wybrano *ad hoc* komisyę, któraby przeprowadziła pertraktacye z Zarządami stołecznych miast Lwowa i Krakowa o ewentualne oddanie im Biblioteki Rapperswylskiej wraz z Archiwum. Do Komisyi wybrano wnioskodawcę p. Rawitę Gawrońskiego jako prezesa i członków pp.: Tarnawskiego, Turskiego i Lewakowskiego.

Gdy już w r. 1907, na wieść o kiełkującym zamiarze przeniesienia zbiorów, nawet wszystkich do kraju, Rada miasta Lwowa zgłosiła się pierwsza z ofiarą przyjęcia tych zbiorów, godnego umieszczenia i utrzymania na koszt Lwowa, choć na razie pomysł został w r. 1908 porzucony, a oferta stolicy Galicyi została uchyloną, — wybrana w r. 1910 Komisya Muzealna rozpoczęła układy ze Lwowem.

Posiedzenie wydelegowanej *ad hoc* komisyi odbyło się dnia 21. grudnia 1910 u wiceprezydenta miasta Dra Rutowskiego w Ratuszu lwowskim pod przewodnictwem Karola Lewakowskiego i zapadła jednogłośna uchwała (Dr. Lewakowski, Rawita Gawroński i Dr. Tarnawski), że biblioteka Rapperswylska ma być przeniesioną do Lwowa i oddaną stolicy kraju na warunkach, które już w r. 1907 Rada Miasta Lwowa ofiarowała, a którym odpowiadała instrukcya, jaką Delegacya Rapperswylska otrzymała w r. 1910.

Rada Muzealna Rapperswylu przenosi w myśl §. 16. Ustawy Muzealnej z r. 1894 Bibliotekę i Archiwum do kraju i oddaje ją jako „Bibliotekę Rapperswylską" stolicy Galicyi, miastu Lwowu na pożytek powszechny z tem: że koszta przeniesienia poniesie Lwów, który dla Biblioteki zapewni godne pomieszczenie, zabezpieczy jej byt i rozwój, odda na powszechny użytek, starać się będzie o powiększanie zbiorów, — zapewni statutem organizacyjnym możliwość czuwania nad zbiorami Rapperswylskimi do czasu przeniesienia zupełnego zbiorów do kraju, przedstawicielowi Rady Muzealnej.

Imieniem miasta Lwowa prezydent Stanisław Ciuchciński i wiceprezydent Dr. Tadeusz Rutowski wnieśli nową ofertę do Rady Muzealnej, która będzie przedmiotem najbliższych sierpniowych obrad Zjazdu Rady w Rapperswylu.

* * *

Jeżeli mógł powstać i wre ciągle spór o wartość, znaczenie i użyteczność Muzeum Rapperswylskiego, takiej rozterki pojęć co do wartości, znaczenia i użyteczności naukowej i narodowej B i b l i o t e k i i A r c h i w u m nie mogło być nigdy. Z n a c z e n i e i c h i w a r t o ś ć, d l a z n a j o m o ś c i d z i e j ó w p o r o z b i o r o w y c h są p i e r w s z o r z ę d n e i w p r o s t j e d y n e. Ogromna biblioteka przeważnie dzieł, broszur, ulotnych pism, manifestów, dzienników, wszelakich druków, odnoszących się do czasów porozbiorowych, obejmująca przeszło 64.000 druków i zbiór przeszło 18.880 rękopisów, w czem liczne teki i convoluty jeszcze pod jednym numerem, tysiące jeszcze nienumerowane, dają pojęcie o rozmiarach zbiorów. Jeźli się zważy, że w tem są zbiory, teki, „Roczniki" Chodźki, archiwum Lelewela, archiwa wszystkich ognisk emigracyjnych, materyały rękopiśmienne wszystkich organizacyj narodowych w kraju i zagranicą przez setkę lat, mnóstwo papierów, pochodzących od głównych działaczy narodowych, to nie jest przesadą, jeźli nazwano to Archiwum „koronnem" dla porozbiorowej epoki.

„Jest to, jak pisałem w r. 1910, archiwum całego mnóstwa i głównych rzeczy polskich, archiwum tajne mnóstwa rzeczy narodowych, tysiące pism, listów największych ludzi emigracyi,

klucz do całej zakulisy, podziemia wszystkich narodowych porywów, usiłowań, konspiracyi, ich motywy, środki — wszystko, co potrzeba, żeby się nauczyć, co robili i jak robili, cały ogień, setki wielkich serc, najtajniejsze skrytości najszlachetniejszych dusz, „egipskie papirusy" do nauczenia się wszystkich motywów i okoliczności, wszystkich złudzeń i wszystkich zdobyczy, całej maszyneryi Polski dyplomatyzującej na emigracyi, Polski emigracyjnej, starającej się zdobywać Europę dla sprawy i tej robiącej wszystkie ruchy w kraju".

Te skarby „zwiedza" garstka turystów „Europy" i garstka Polaków, z których korzysta rocznie na prawdę kilku ludzi. Otóż nie może ulegać żadnej wątpliwości, że tych skarbów straszna szkoda, że ani po myśli fundatora, ani po myśli zdrowego patryotyzmu i najlepszych ludzi stojących na straży skarbów, złożonych na cudownem ustroniu Rapperswylskiego zamku, nie może leżeć, żeby ten skarbiec doświadczeń porozbiorowej pracy, nieporównany dla nauki, nie tylko co ale i jak się narodową politykę robiło i jak się robić powinno i niepowinno, marnował się ciągle jeszcze za granicą, gdy kraj i naród potrzebuje z tej nauki czerpać co rychlej i jak najwięcej.

Jak zbiory Czartoryskich, skarby nad skarbami przedewszystkiem dla poznania doby Stanisławowskiej i rozbiorowej, powrócone do kraju, oddały już nauce polskiej i myśli polskiej olbrzymie usługi, tak nie może ulegać wątpliwości, że zbiory Rapperswylskie mogą być i będą dla nauki polskiej i myśli polskiej epokowego znaczenia.

Doba wewnętrznych niebezpieczeństw dla polskich zbiorów skończyła się w Galicyi. Nie ma epoki porozbiorowego życia, która by była pod cenzurą i staatsverdaechtig. Dzieje wszystkich konspiracyi, wysiłków niepodległościowych, pracy szeregu pokoleń polskich mogą w Austryi chodzić po rynku. Są „konspiracye" polskie, których dzieje można by już wydać w Austryi przy pomocy subwencyi ze skarbu państwa.

Do stolicy Galicyi może powrócić tajne archiwum narodowych prac, dróg i środków doby porozbiorowej — z pożytkiem narodowej sprawy, niosąc prawdę i naukę nowym generacyom.

Że właśnie stolica kraju, miasto największe, najzasobniejsze, o budżecie ośmiomilionowym i środkach największych, — gród, co idzie przodem narodowej, politycznej, społecznej, postępowej myśli, w którym z dawna skoncentrowała się naukowa i wydawnicza działalność, odnosząca się do doby porozbiorowej, jest chyba najodpowiedniejszą siedzibą dla zbiorów Rapperswylskich, nie może ulegać wątpliwości.

Lwów też pierwszy oświadczył się z gotowością przyjęcia narodowego skarbu, umieszczenia godnego, oddania na największy publiczny użytek i zapewnienia mu wzrostu i rozwoju.

Jedyną dzielnicą dziś do tego sposobną jest Galicya. Mnóstwo względów przemawia za tem, że jeżeli „nadszedł już czas", żeby przynajmniej Biblioteka wraz z Archiwum wróciły do kraju, Lwów ją ugościł i objął w opiekę stolicy tej dzielnicy.

T. Rutowski.



PORTRET WŁADYSŁAWA IV
Przypisywany Rubensowi.
Dar króla szwedzkiego.

Dołączamy pismo Prezydyum miasta Lwowa w sprawie przeniesienia Biblioteki i Archiwum Rapperswylskiego do Lwowa.

PISMO PREZYDYUM M. LWOWA
W SPRAWIE PRZENIESIENIA BIBLIOTEKI i ARCHIWUM RAPPERSWYLSKIEGO DO LWOWA.

Najczcigodniejszy Panie Prezesie!

Szanowny Zarządzie Muzeum Narodowego w Rapperswylu!

Już w r. 1907, na wieść o trudnościach, z jakiemi już od dłuższego czasu ma do walczenia Muzeum Narodowe w Rapperswylu, mając przed sobą pismo, wniesione przez Radę Muzealną do Sejmu, przedstawiające niedostateczną ofiarność kraju, a gwałtownie rosnące potrzeby Muzeum, Rada stolicy Galicyi uchwaliła jednogłośnie zaproponować Radzie Muzealnej przeniesienie Muzeum do Lwowa.

Niech nam wolno będzie powtórzyć pismo nasze z roku 1907 w całości.

„Do Szanownego Zarządu Muzeum w Rapperswylu.

„Od dłuższego czasu stanęła na porządku dziennym rozpraw publicznych sprawa przyszłości Narodowego Muzeum w Rapperswylu i ewentualnego przeniesienia zbiorów do kraju.

„Potężna i iście królewska instytucya Muzeum polskiego na obczyźnie spełniła chlubnie trudne swoje i wielostronne zadanie, a wobec zmienionych warunków polityczno-narodowych, powrót jej na ziemię ojczystą stałby się wzmocnieniem duchowego bogactwa Narodu i stworzył nowe ognisko światła i kultury.

„Wielka myśl zasłużonych twórców i założycieli Muzeum polskiego w Rapperswylu wydała plenne i niezapomniane owoce.

„Stało się Muzeum szkołą narodową ostatnich pokoleń wychodźstwa polskiego, stało się centralnym punktem życia, czynów i myśli tego wychodźstwa, łącznikiem między tułaczami, rzuconymi na obczyznę, a Macierzą, stało się wreszcie Muzeum Rapperswylskie głosicielem myśli i idei polskiej wśród obcych, heroldem sławy przeszłych wieków i dokumentem niespożytej żywotności Narodu.

„Zadanie, chlubnie wypełnione. Wobec zmienionych warunków politycznych i życia narodowego, które do gruntu zmieniły istotę i cele wychodźstwa polskiego, wobec stosunków obecnych za granicą, które w najbliższej już może przyszłości zostawiłyby Muzeum polskie w Rapperswylu na łasce przypadku, lub chwilowych, a narodowi naszemu nie zawsze sprzyjających okoliczności i tendencyi, — przeniesienie zbiorów Rapperswylskich do kraju staje się kwestyą aktualną, a dla Ojczyzny naszej bardzo doniosłą.

„Nie mniej ważnym jest drugi wzgląd, przemawiający za przeniesieniem. Znaczne oddalenie od kraju utrudnia w wysokim stopniu korzystanie ze skarbów naukowych, nagromadzonych w Rapperswylu. Z wyjątkiem ludzi zamożnych, lub stale za granicą przebywających, niewielu tylko uczonych może przedsiębrać badanie naukowe w Muzeum, nie mówiąc już o tem, że dla ogółu Narodu polskiego jest ono niedostępne.

„Imieniem przeto Rady król. stoł. miasta Lwowa, prastarego grodu, który od wieków pełni zaszczytną misyę kresowej placówki, ogniska oświaty i kultury tej części Polski, mam zaszczyt przedłożyć Szanownemu Zarządowi propozycyą przeniesienia zbiorów Muzeum polskiego w Rapperswylu do Lwowa.

„Podczas bowiem, gdy inne stolice Polski zachować zdołały mnogo pamiątek dziejowych, Lwów, narażany na ustawiczne burze i kataklizmy dziejowe, dopiero w ostatnim wieku mógł przystąpić do gromadzenia tychże pamiątek. Jakoż nagromadził ich sporo w murach swoich na pożytek Narodu i polskiej nauki.

„Stołeczny charakter Lwowa i jego znaczenie w umysłowym i kulturalnym rozwoju dzielnicy Polski, zapewniłyby zbiorom rapperswylskim ogromną doniosłość i powszechną dla wszystkich dostępność, tak pod względem naukowym jak i kulturalnym.

„Imieniem gminy miasta Lwowa, mam zaszczyt oświadczyć, że w razie przeniesienia Muzeum Rapperswylskiego do Lwowa, gmina stolicy kraju zapewniłaby tym zbiorom godne i pod każdym względem odpowiadające celowi pomieszczenie, oraz przyjęła by na swój etat wszystkich urzędników i funkcyonaryuszów muzealnych.

„Z powyższych przeto względów polecam Szanownemu Zarządowi gorąco propozycyę gminy miasta Lwowa do rozpatrzenia, ewentualnie dalszych pertraktacyi.

„Imieniem król. stoł. miasta Lwowa

(podpisano) Dr. Tadeusz RUTOWSKI

I-szy wiceprezydent m. Lwowa, poseł na Sejm."

Propozycya miasta Lwowa była przedmiotem obrad Zjazdu Rady Muzeum w dniach 6 do 8 sierpnia 1907 r., ale pomimo poparcia przez b. posłów miasta Lwowa JWP. Dra Karola Lewakowskiego i Jakóba Bojkę Rada muzealna uchwaliła:

1-o jednomyślnie, że przeniesienie całego Muzeum do kraju nie jest obecnie na czasie;

2-o większością 12-tu głosów przeciwko 2-om, że przeniesienie części bibliotecznej i respective rękopiśmiennej, jest równie na razie niemożebnem.

Pismem z dnia 7. sierpnia 1907 r., wystosowanem do Reprezentacyi m. Lwowa, Rada Muzealna wyraziła podziękowanie Radzie m. Lwowa za gotwość zaopiekowania się zbiorami Rapperswylskimi, oraz za wyrazy uznania dla działalności Muzeum, motywując odmowę, że chociaż

Rapperswyl jest instytucyą narodową, czasowo jedynie szukającą przytułku za granicą, to jednak Rada nie doszła do przekonania, ażeby położenie dzisiejsze naszej Ojczyzny pozwalało już zarówno na zniesienie posterunku, zajmowanego przez Muzeum na obczyźnie, jak na umieszczenie zbiorów w kraju, bez obawy o przyszłość.“ Tę obawę wypowiedziała Rada uwagą, że „położenie polityczne ziem polskich i państw do których one należą, nie daje pewności, że życie ich będzie się rozwijało spokojnie, że nie zajdą w bliższym, lub dalszym czasie wypadki, w obec których wszelkie zbiory, zwłaszcza posiadające znaczenie polityczne, wystawione bywają na wielkie niebezpieczeństwo“.

Chyląc czoło przed uchwałą Rady Muzealnej i jej motywami, chociaż nie dzieląc tych obaw w obec z gruntu zmienionego stosunku naszego kraju i państwa i roli, jaką Galicya odgrywa już dawno i odgrywać musi w Monarchii, oczekiwaliśmy w spokoju chwili, kiedy zewnętrzne i wewnętrzne stosunki Muzeum nie uczynią propozycyi naszej, którą w całej pełni podtrzymywaliśmy, aktualniejszą.

I istotnie dość rychło przyszła dla propozycyi naszej chwila sposobniejsza. Już na Zjeździe sierpniowym w r. 1910 Delegacya paryska Rady Muzealnej ze swej inicyatywy przygotowała wniosek, ażeby Muzeum rozdzielić, Bibliotekę wraz z Archiwum, nie odpowiadającą już żadnej szczególnej misyi, przewieść do kraju, a to do Lwowa, lub Krakowa, zaś właściwe Muzeum pozostawić nadal w Rapperswylu, dla świadczenia przed światem o przeszłości i żywotności narodu.

Na posiedzeniu z dnia 7. sierpnia postawił JW. Rawita Gawroński podobny wniosek. Po wyczerpującej naradzie wniosek ten uchwaliło Walne Zebranie Rady Muzealnej olbrzymią większością jedenastu głosów przeciw jednemu, aby wybrać zaraz Komisyę, którąby zaraz przeprowadziła rokowania z Zarządami Lwowa i Krakowa o ewentualne oddanie im Biblioteki Rapperswylskiej. Prezesem tej komisyi został główny wnioskodawca p. Rawita - Gawroński, członkami zaś pp. Lewakowski, Tarnawski i Turski.

Komisya otrzymała pełnomocnictwo i instrukcye. W porozumieniu z p. Gawrońskim zaprosił I. Wiceprezydent m. Lwowa poseł Rutowski komisyę na posiedzenie do swego Biura w Ratuszu, które się też w dniu 21/XII. 1910 r. odbyło przy udziale pp. Lewakowskiego, Rawity-Gawrońskiego, Tarnawskiego i Rutowskiego (p. Turski usprawiedliwił swą nieobecność) i jednogłośnie uchwaliło przyjąć propozycyę, którą imieniem Miasta Lwowa przedstawił Wiceprezydent Rutowski.

Propozycya m. Lwowa opiewa:

Miasto Lwów ofiaruje się z gotowością przyjęcia Biblioteki Rapperswylskiej wraz z Archiwum, bierze na siebie koszt opakowania i przewiezienia.

Miasto Lwów obowiązuje się zachować zbiorowi odrębną całość i nazwać: „BIBLIOTEKA RAPPERSWYLSKA WE LWOWIE.“

Miasto Lwów obowiązuje się zapewnić Bibliotece po wieczne czasy godne umieszczenie.

Miasto Lwów obowiązuje się udostępnić Bibliotekę Rapperswylską pracującym naukowo i najszerszym zastępom, chcącym z niej korzystać, oraz uzupełniać zbiory wedle możności.

Miasto Lwów przeznacza 1.200 koron rocznie na delegowanie przez Radę Muzealną Rapperswylską ze swego ramienia stałego, lub czasowego delegata do czuwania nad rozwojem „Biblioteki Rapperswylskiej we Lwowie.“

Propozyę tę Komisya, umocowana przez Walny Zjazd Rady Muzealnej w dniu 7. sierpnia 1910 r., przyjęła jednogłośnie.

Propozycyę tę ponownie przedstawił Wiceprezydent Rutowski Prezesowi Rady Muzealnej i Członkom Delegacyi paryskiej w lutym 1911 r. w Paryżu i otrzymał przychylną odpowiedź z tem, że wobec trudności sproszenia Walnej Rady Muzealnej na nadzwyczajne *ad hoc* ebranie, wnioski te zostaną poddane finalnej uchwale Rady na zwyczajnym Zjeździe sierpniowym 1911 w Rapperswylu.

Wobec tego mamy zaszczyt imieniem miasta Lwowa przedstawić Szanownej Radzie Muzealnej ponowną propozycyę naszą wniesioną jeszcze w r. 1907 w dzisiejszej formie urzędowej i prosić o przedłożenie jej Walnemu Zjazdowi Rady Muzealnej.

Niech nam wolno będzie jednak prośbę naszą uzupełnić w dwóch kierunkach. Najpierw wyrażamy pragnienie, ażeby, jeżeli to możliwe, zwołany został dla tej, tak doniosłej sprawy, extraordynaryjny Zjazd, a to dlatego, ażebyśmy mogli zawczasu przygotować i adaptować odpowiednie, godne umieszczenie, względnie budynek.

Powtóre, że wnosząc dziś ofertę co do przeniesienia Biblioteki i Archiwum Rapperswylskiego, nie wyrzekamy się nadziei, że w razie, gdyby wedle uznania Rady muzealnej nadeszła chwila także dla przeniesienia całego Muzeum Rapperswylskiego do kraju, miasto Lwów, które pierwsze zgłosiło się z gotowością ugoszczenia i oddania się na usługi, przejęcia z całym pietyzmem i potrzebnym sumptem Muzeum Rapperswylskiego, — w wyborze miejsca na nową siedzibę w kraju nie zostanie pominięte.

IMIENIEM KRÓLEWSKIEGO STOŁECZNEGO MIASTA LWOWA

Dr. Tadeusz Rutowski m. p.
I. Wiceprezydent i poseł.

Stanisław Ciuchciński m. p.
Prezydent i poseł.



CARLO MARATTA.
Portret Kardynała.
Własność Galeryi narod. m. Lwowa.

KAZIMIERZ CHŁĘDOWSKI.

RZYM i LUDZIE BAROKU.

RODZINA CENCICH.

III.

Zamordowanie Cenciego zrobiło w okolicy Petrelli wielkie wrażenie. Osobliwie obeszła ta zbrodnia księcia Marzia Colonnę, ponieważ popełnioną została w jego zamku i ofiarą był jego przyjaciel. Kazał więc swoim oficyalistom rzecz śledzić i donieść o wszystkim wicekrólowi neapolitańskiemu, hrabiemu de Oliwarez. Dochodzenie nie było trudne, gdyż wszelkie poszlaki wskazywały, że zbrodnię kazała popełnić najbliższa rodzina i że wykonawcami jej byli Olimpio Calvetti i Marzio Floriani, zwany Catalanem. Rząd kazał ich pochwycić, lecz dawny kasztelan z żoną i z córką był już w Rzymie, w pałacu Cencich, a Catalano wałęsał się po Abruzzach.

Równocześnie jednak doniósł Colonna o swych podejrzeniach rządowi rzymskiemu. Papieża Klemensa VIII. nie było wtedy w stolicy, pojechał 12. kwietnia 1598 do Ferrary, którą Kamera Apostolska wtedy obejmowała po wygaśnięciu ferrarskich Estów. Zastępca papieża w Rzymie, kardynał Innico d'Aragona, zarządził zaraz śledztwo, a po pierwszem przesłuchaniu nałożył na Beatrycę i Lukrecyę areszt domowy. Olimpio był jeszcze w pałacu, lecz Giacomo zaczął się obawiać, aby jego obecność i ciągłe, zanadto przyjacielskie rozmowy z Beatryczą nie zwróciły uwagi na ich stosunek. Chciał się go zatem pozbyć, pozbyć zupełnie. Rzecz stała się tem bardziej nagląca, że z Neapolu nadeszła groźna wiadomość, że Marzio Catalano został schwytany i że będzie odstawiony do Rzymu, do Corte Savella. Giacomo więc przedstawił Olimpiowi, że pobyt dla niego w Rzymie staje się niebezpiecznym i poradził mu, aby wyjechał z państwa papieskiego z jego domownikiem, Camillem Rosatim, który w in-

teresach musi się udać do Lombardyi. Olimpio przystał na tę podróż, nie przeczuwając, że Rosati ma polecenie otruć go w drodze, albo zamordować.

Giacomo zaczął się pozbywać niewygodnych świadków. Pierwszą ofiarą padł najmłodszy z rodzeństwa, Paolo, który wiedział o spisku na Franceska i o stosunku Beatryczy z Olimpiem. Paolo miał dopiero lat piętnaście i trzeba się było obawiać, że w razie dochodzenia powie niepotrzebne rzeczy. Umarł nagle, według wszelkiego podobieństwa do prawdy, otruty.

Nie tak łatwo poszło z usunięciem Olimpia. W drodze, w osteryi w Novellarze, przymieszał Camillo Rosati jakiejś trucizny do wina Olimpia, lecz silny jeszcze kasztelan z Petrelli przechorował się tylko, ale nie umarł. Rosati więc, chcąc się go koniecznie pozbyć, poszedł do hrabiny di Novellara, opowiedział, że jego towarzysz jest mordercą, niebezpiecznym człowiekiem i żądał, aby go osadzono w więzieniu. Rzecz się udała, Olimpia zamknięto, a Camillo Rosati pojechał dalej, skorzystawszy ze sposobności, aby ukraść pierścień z brylantem, którym Beatrice obdarzyła swego ulubieńca.

Lecz kraty więzienia w Novellarze były za słabe. Olimpio wyłamał się z wieży, a nie przypuszczając, aby Rosati miał rozkaz zamordowania go, wrócił do Rzymu. Wierzył jeszcze w ich przyjaźń, opartą na wspólności interesów.

Przybywszy do stolicy, dowiedział się, że bracia Cenci, Giacomo i Bernardo, zostali uwięzieni w Castel Angelo, a Lukrecyę i Beatryczę odprowadzono do gorszego jeszcze lochu, do Tordinona. Nie wiedząc, co począć, schronił się do swego brata Pietra, który był braciszkiem, laikiem u Dominikanów i zakrystyanem kościoła. Pietro znał Cencich, bo sprzedawał relikwie Giacomowi. Olimpio nie miał pieniędzy, zwrócił się więc o pożyczkę do zakrystyana, do Cezara Cenci i do przyjaciela Cencich, mosignora Marii Guerra. Pomoc uzyskał, ale jaką? — Tak Cesare, jak Guerra, uważali za konieczne zgładzić Olimpia, najważniejszego świadka w procesie. Guerra się tem energicznie zajął, a Ruffone pomagał. Dał pieniędzy Olimpiowi, aby co prędzej uciekał z Rzymu, a równocześnie kazał wynająć aż piętnastu brawów, którzy go mieli napaść w pobliżu osteryi Cantalice, koło Terni. Plan się udał, rozbójnicy zamordowali Olimpia na wskazanem miejscu, odcięli mu głowę, włożyli do sakwy i odeszli, nie poznani. Mimo to rzecz się wydała, Ruffone został uwięziony, a zręczny Guerra dość wcześnie wyjechał z Rzymu karocą, zaprzężoną w sześć koni, naprzód do Celano, a potem do Neapolu.

Na nieszczęście Cencich siedział Marzio Catalano, wykonawca zbrodni, zamknięty w Tordinona. Wyznał on wszystko, opowiedział szczegółowo o morderstwie w Petrelli, a przesłuchiwany także Pietro Calvetti, ów zakrystyan u Dominikanów, i wzięty na tortury, poczynił zeznania, bardzo obciążające Cencich i monsignora Guerrę. Olimpio Calvetti był dość lekkomyślnym, aby bratu opowiedzieć, że obydwie panie, Lukrecya i Beatrice, były w porozumieniu z Giacomem Cenci i że od nich miał polecenie zamordowania Franceska. W nagrodę za zbrodnię miał otrzymać dwa tysiące skudów, jako posag dla córki Wiktoryi.

Tak Beatrice i Lukrecya, jak i bracia Cenci stanowczo zaprzeczali, jakoby mieli jakikolwiek udział w zbrodni i jakoby zeznania Marzia Catalana były prawdziwe. Gdy jednak rozmaite inne poszlaki wskazywały prawie napewne ich winę, użyto tortur. Pierwszy Giacomo został wzięty na powrozy; za pociągnięciem strasznego przyrządu zaczął wołać: „Puśćcie mnie, puśćcie — powiem całą prawdę!“ W zeznaniach swych, chcąc siebie uniewinnić, obciążał Beatryczę i Bernarda. Zastraszony Bernardo, zobaczywszy przyrząd do tortur, opowiedział wszystko, lecz głównie obciążał Beatryczę i Lukrecyę.

Wreszcie przyszła kolej na kobiety. Przeczyły one udziału w zbrodni nawet wtedy, gdy im przeczytano zeznania świadków i gdy im Giacomo w oczy zeznania potwierdził. Znów więc zabrano się do tortur. Po pierwszem ściągnięciu powrozów Lukrecya wyznała, że brała udział w zbrodni, gdyż Olimpio jej zagroził, że jeżeli nie przystanie na zamordowanie Franceska, to przepłaci swój opór śmiercią.

Ostatnią wobec narzędzi tortur postawiono Beatryczę. Związana, podniesiona na powrozach, stanowczo jeszcze przeczyła. Ból jednak musiał być straszny, gdyż naraz zawołała: „Ohime! ohime! oh! Madonna Santissima, aiutatemi!“ I po tem wezwaniu Madonny wyjęknęła: „Puśćcie mnie — już powiem prawdę“.

Powiedziała rzeczywiście zupełną prawdę.

Dziesięć miesięcy trwał proces; cały Rzym był zajęty tą sprawą, która prawdopodobnie miała zaprowadzić pod topór dwie kobiety i dwóch mężczyzn, członków tej samej rodziny. Mimo popełnionej zbrodni mieli Cenci wielu przyjaciół, którzy starali się odwrócić od nich karę śmierci. Zgłaszali się rozmaici świadkowie, których twierdzenia dowodziły, jak źle się Francesco obchodził ze swemi dziećmi, że bił Bernarda tak, że pewnego razu sługa podniosła chłopca na korytarzu prawie nieżywego. Wybrano dwóch najlepszych adwokatów w Rzymie celem obrony obwinionych. Jeden z nich, Farinaccio, wsławił się swym memoryałem, uderzał głównie w to, że postępek Beatryczy da się wytłumaczyć wobec zbrodniczego ojca, „stuprum committere volentem“. Broniła ona swego honoru, a w razie, jeżeli Francesco rzeczywiście wykonał zamach zbrodniczy, spełniła wendettę pod wpływem rozpaczy.

Farinaccio, jako obrońca, o tyle miał bardzo utrudnione zadanie, że Beatrice o zamachu ojca

ani słowem nie wspomniała. Drugi adwokat, Incoronati, starał się wykazać, że fakt, w jaki sposób Francesco został zamordowany, nie jest w zupełności udowodniony, a samo zeznanie obwinionych nie wystarcza, aby ich na śmierć skazywać. Co do Beatryczy podzielał Incoronati zdanie Ferinaccia, że działała tylko we własnej obronie.

Klemens VIII, który niedawno powrócił z Farrary i nie znał całego przebiegu procesu, kazał sobie przedłożyć akt oskarżenia i memoryały adwokatów i z jednym z kardynałów całą noc je studyował. Nepot papieski, Cinzio Passeri-Aldobrandini, znany protektor Tassa, jedna z najszlachetniejszych postaci, które otaczały papieży XVII wieku, człowiek wielkiego serca i niemały wpływ mający na Klemensa, starał się koniecznie uzyskać u papieża złagodzenie kary Cencich. Cinzio był zresztą spowinowaconym z tą rodziną i tem więcej miał powodów przemawiać za oskarżonymi. Klemens VIII, choć znakomity prawnik, który odrazu zrozumiał słabe strony obrony adwokatów, zaczął się chwiać i byłby zapewne nie podpisał wyroków śmierci, gdyby nie zaszła okoliczność, która go nakłoniła do zastosowania na zbrodniarzy najcięższej kary.

Właśnie w chwili, kiedy starano się, aby papież złagodził karę Cencich, doszła do Rzymu wiadomość o podobnej, może jeszcze straszniejszej zbrodni, popełnionej w Subiaco. Paolo Santa Croce zamordował matkę Constanzę i uciekł wraz ze swym stajennym, który mu dopomógł w wykonaniu zbrodni.

Prinzipessa Constanza Santacroce, bardzo bogata wdowa, pomimo, że miała lat sześćdziesiąt, była jeszcze piękna i przepędzała lato w Subiaco. Miała dwóch synów, Onofria i młodszego Paola, który się ciągle i natarczywie od niej domagał, aby go mianowała jedynym dziedzicem majątku. Gdy mu to stanowczo odmówiła, rzucił na nią podejrzenie, że prowadzi życie, niezgodne z powagą matrony i że się znajduje w stanie, w którym kobiety w jej wieku zwykle się nie znajdują. Z wiadomością tą pojechał do brata Onofria, księcia na Oriolo, po radę, w jaki sposób odwrócić hańbę od rodu Santacroce. Stosownie do kodeksu honorowego postanowili synowie matkę zamordować, a Paolo miał wykonać wyrok. To było jego życzeniem; spełnił je też rzetelnie, ugodziwszy śpiącą puginałem w serce. O ciało, krwią zbroczone, więcej się nie troszczył.

Wiadomość o tem morderstwie takie na papieżu i wogóle na rzymskiej publiczności zrobiła wrażenie, że sprawa Cencich została rozstrzygniętą. Klemens rozkazał, aby postąpiono ze zbrodniarzami według litery prawa, a prawo ówczesne postanawiało za zamordowanie ojca, lub matki karę śmierci i konfiskatę dóbr. Według dawnych, rzymskich zwyczajów wsadzono takiego mordercę do woru wraz z psem, kogutem, małpą i żmiją i wrzucano do morza, lub do rzeki. Jeszcze z końcem XVI wieku zdarzyła się podobna egzekucya w Rzymie, z tą tylko odmianą, że winowajcę, zamiast do morza, wrzucono do ciemnego lochu, w towarzystwie żmii, psa i koguta. Brakowało tylko małpy, gdyż zepewne jej dostać nie było można.

Sędzia więc wydał taki wyrok na ród Cencich: Giacoma należy wieść przez miasto, aby publiczność przypatrywała się ojcobójcy, następnie ma być zbrodniarz szarpany rozpalonemi obcęgami i ma mu być wbity klin w głowę, dopóki winny ducha nie wyzionie; wreszcie ciało, rozpłatane na cztery części, zostanie przybite na czterech palach.

Beatrice i Lukrecya będą ścięte zapomocą manai (przyrządu podobnego do póżniejszej gilotyny) tak, aby głowy od tułowiów zostały odłączone.

Bernardo, jako mniej winny, skazany został na rok więzienia w kajdanach, a następnie na galery na całe życie. Dobra morderców, tudzież ich kapitały, miały przejść na własność Kamery Apostolskiej.

Wyroki zostały wykonane. Jedenastego września o dziesiątej z rana wprowadzono obydwie kobiety z zasłoniętemi twarzami, ubrane w czarne płaszcze, z corte Savella. Towarzyszyli im członkowie bractwa miłosierdzia w zgrzebnych worach, śpiewając psalmy. Giacomo i Bernardo jechali na osobnych wózkach, także w płaszczach, którymi sobie pozakrywali twarze. Ponury orszak skierował się ku mostowi św. Anioła, gdzie ustawiono estradę, aby lud mógł patrzeć się na odstraszający przykład. Pierwsza wyszła Lukrecya, więcej umarła, jak żywa; kat musiał jej głowę podłożyć pod manaję; za nią śmiało postępowała Beatrice i szybkim ruchem schyliła głowę pod żelazo. Następnie męczono Giacoma, a Bernarda przywieziono tylko na to, aby się przypatrzył straceniu swego rodzeństwa.

Ciało Baatryczy oddano bractwu stygmatów św. Franciszka, które je zaniosło w procesyi „z wielkimi honorami“ do św. Piotra Montorio, gdzie zostało pochowane.

Nadzwyczaj charakterystyczne są testamenty Beatryczy i Giacoma; świadczą one o owej wkorzenionej wówczas wierze, że największe zbrodnie okupić można fundacyami, ustanowionemi na cele kościelne i dobroczynne. Beatrice przeznaczyła kilkadziesiąt legatów dla kościołów i bractw pobożnych w Rzymie, z których kilka na msze za jej duszę, tudzież dla przyjaciół z prośbą, aby się za nią modlili. Już w głównym testamencie uderza zapis dla madonny Katarzyny de Santis, wdowy, mieszkającej u signory Margherity Sarocchi w Rzymie, gdyż chodzi w nim, według wszelkiego podobieństwa do prawdy, o zabezpieczenie wychowania dziecka, które Beatrice miała z Olimpiem. Dziwić tylko może skromność tego zapisu wobec innych bardzo hojnych datków. Beatrice przeznacza tam trzysta skudów Katarzynie de Santis, ażeby złożyła tę kwotę na procenty, „na jałmużnę“, stosownie do życzenia, jakie ustnie

madonnie de Santis wyraziła. Katarzyna powinna komuś zaufanemu polecić, aby w razie jej śmierci dalej tę jałmużnę wypłacał. W razie zaś śmierci osoby, dla której ta jałmużna jest przeznaczona, może madonna de Santis rozporządzać ową kwotą według swej woli.

W ostatniej jeszcze chwili, przed wykonaniem wyroku, sporządziła Beatrice kodycyl w wielkiej tajemnicy przed innym notaryuszem, nie tym, który spisywał testament, wyraźnie postanawiając, że akt ten ma być otwarty dopiero po jej śmierci. W kodycylu przeznaczyła znowu po pięćset skudów dla Margherity Sarocchi-Birago i dla Katarzyny de Sentis, wyjaśniając wyraźniej cel tego zapisu. Odsetki od funduszu miały służyć na utrzymanie „biednego dziecka“, o którym tym paniom ustnie powiedziała. Gdy dziecko dorośnie i dojdzie lat dwudziestu, ma mu być kapitał wypłacony. O kodycylu uwiadomiła Beatrice także swego spowiednika. Tajemnicę życia wyjawiła dopiero w ostatniej chwili, być może dlatego, aby adwokaci mieli łatwiejszą obronę; gdyby bowiem sąd był wiedział, że Beatrice miała syna z Olimpiem, wtedy i główny nacisk adwokatów na zbrodnię Franceska byłby utracił wiele ze swej wartości.

Kim była Margherita Sarocchi, do której Beatrice miała tyle zaufania, później opowiemy.

Po śmierci Giacoma Cenci wystąpiła wdowa po nim Ludovica Velli, matka siedmiorga małoletnich dzieci, wobec Kamery Apostolskiej z żądaniem, aby konfiskatę dóbr po Francesku unieważniono, ponieważ dobra te były fideikomisem, a przeto należały do rodziny, a nie do Franceska. Inni Cenci, a pomiędzy nimi i Bernardo, żądali unieważnienia konfiskaty z tego samego tytułu, lecz rościli sobie prawa do fideikomisu z wyłączeniem dzieci Giacoma Cenci, ponieważ Francesco wydziedziczył go testamentem, jeszcze w. r. 1586 sporządzonym. Nad sprawą tą długo się w Watykanie zastanawiano, zaś wdowa po Giacomie, widząc, że wynik sprawy jej niepewny i obawiając się, że proces przeciągnie się w nieskończoność, ofiarowała się spłacić skarbowi papieskiemu ośmdziesiąt tysięcy skudów pod warunkiem, że dobra po Francesku będą oddane jej dzieciom.

Skarb papieski przystał na taki układ, lecz trudność polegała na tem, że wdowa nie miała gotówki na spłacenie długów po Francesku. Papież więc pozwolił na założenie banku Monte Cenci, który wypuścił, mówiąc po dzisiejszemu, 1000 obligów po sto skudów, rentujących sie po sześć od sta. Obligi zostały rozsprzedane, gdyż miały hipotekę na dobrach Cencich. Na razie jednak, dopókiby dobra nie przynosiły dochodów, brakowało pieniędzy. Papież pozwolił zatem na sprzedanie ze spadku Franceska gruntów pomiędzy Porta S. Giovanni a Porta Maggiore, mających znaczną wartość. Rozpisano w maju r. 1600 pierwszą, a w październiku powtórną licytacyę na owe posiadłości, a ponieważ nie było kupców, więc nabył je na trzecim terminie Francesco Aldobrandini, kapitan wojska papieskiego, za sumę dziewięćdziesięciu trzech tysięcy skudów.

Zapewne kupno to stało się powodem powszechnej opinii, że Klemens VIII skazał Giacoma i Beatryczę na śmierć jedynie dlatego, aby skonfiskować ich dobra i wzbogacić swoją rodzinę. Posądzenie to, chociaż nieprawdziwe, gdyż każdy ówczesny monarcha byłby podpisał wyrok śmierci na ojcobójców, którzy po długich przygotowaniach i z całym rozmysłem popełnili barbarzyńskie morderstwo, zakorzeniło się tak dalece w umysłach poetów i powieściopisarzy, że dopiero pierwszy A. Bertolotti, znakomity badacz z XIX wieku, prawdę potrafił wyświecić. Autor dzieła „Francesco Cenci e la sua famiglia“ miał sposobność przestudyować dużo oryginalnych listów i aktów, tyczących się procesu Cencich i oczyścił w tej mierze pamięć Klemensa VIII, a zarazem przedstawił Beatryczę Cenci w prawdziwem świetle. Badania Bertolottego uzupełnił i rozwinął w ostatnich latach Jezuita O. Ilario Rinieri, który wszakże posunął się za daleko, chcąc i nepotów papieskich uniewinnić z zarzutu zbogacenia się na niekorzyść rodziny Cencich.

Naszem zdaniem, posądzenie, jakoby papież z tego powodu skazał Cencich na śmierć, aby Aldobrandini posiedli ich fortunę, uważać należy za niesłuszne i nieprawdziwe; nie można jednak usunąć podejrzenia, że rodzina Aldobrandinich skorzystała z ruiny Cencich, aby nabyć za nizką cenę znaczną część ich posiadłości. Rozpisywanie licytacyi, na których rzekomo nikt do kupna się nie zgłosił, niczego nie dowodzi, rzecz bowiem naturalna, że jeżeli wiedziano, że rzymskie dobra Cencich zamierza nabyć nepot papieski, to nikt nie chciał się narażać Aldobrandinim i nikt na owych licytacyach, jeżeli wogóle publiczność o nich wiedziała, nie stanął. Aldobrandini ułożyli się z wdową po Giacomo Cencim na niekorzyść innych członków rodziny, którzy też przeszkadzali wszelkimi sposobami zawarciu tego układu i wdowie wytoczyli nawet proces.

Znakomity badacz archiwów rzymskich, Leone Vicchi, słusznie powiada[1]), że tradycya ludowa o wzbogaceniu się Aldobrandinich przy sposobności procesu Cencich, ma swoje podstawy i że widział akt, który potwierdza to mniemanie.

Z poetów pierwszy Shelley w czasie swego pobytu we Włoszech czytał w r. 1819 rękopis o procesie Beatryczy, który się znajdował w archiwach rodziny Cencich i powziął myśl napisania tragedyi, którą wydał pod tytułem „The Cenci“. Angielski poeta w najwyższym stopniu wyidealizował Beatryczę, a przed oczyma miał ów obraz pięknej dziewczynki w zawoju, znajdujący się dzisiaj w galeryi Barberinich, który miał przedstawiać bohaterkę procesu. Bertolotti do-

[1]) Dott. Leone Vicchi, Villa Borghese. Roma. Forzani, 1885. str. 50.

wiódł już, że płótno nie przedstawia i nie może przedstawiać Beatryczy[1]). Według podania, miał adwokat Farinaccio, we dwa, czy w trzy dni przed śmiercią zasądzonej, wprowadzić do więzienia Guida Reniego, aby wymalował ten portret, uchodzący za jej podobiznę. Beatrice była jednak starszą, aniżeli dziewczynka w galeryi Barberinich, a nadto zbiedzona długiem więzieniem, fizycznemi i moralnemi cierpieniami, nie mogła wyglądać tak kwitnąco i wesoło. Wobec strasznej śmierci, jaka ją czekała, nie miałaby ochoty stroić się po wschodniemu, jak gdyby zamiast pod żelazo manai, miała iść w karnawał na bal maskowy. Zresztą nie bawił nawet wówczas Guido Reni w Rzymie i wielka zachodzi wątpliwość, czy wogóle ten obraz do jego dzieł należy zaliczyć.

Cały szereg poetów i powieściopisarzy zajmował się postacią Beatryczy, najwięcej jednak przyczynił się Domenico Guerazzi swoją, niby historyczną powieścią „Beatrice Cenci, storia del secolo XVI“ do wprowadzenia w błąd europejskiej publiczności o całym procesie Cencich. Guerazzi kończy swe opowiadanię słowami spowiednika Beatryczy, zwróconemi do tych, co ją skazali: „Questo e il capo di Beatrice Cenci, v e r g i n e romana“. „Oto głowa Beatryczy, rzymskiej d z i e w i c y“. Słowa nieprawdziwe. Nasz Słowacki, pisząc swój dramat, także stworzył Beatryczę, niepodobną do córki Franceska Cenci.

[1]) Prawie niezbite dowody, że portret, o którym mowa, nie przedstawia Beatryczy Cenci i nie jest pędzla Guida Reniego, przytacza A. Bertolotti w dziele „Francesco Cenci e la' sua famiglia“. Firenze 1879, str. 143.

Bernardo Cenci, świadek strasznej rodzinnej tragedyi, skazany na całe życie na galery, uzyskał od papieża pozwolenie na rewizyę procesu i został uwolniony. Ożenił się ze swoją krewną, Clizią Cenci i miał z nią sześcioro dzieci, familia więc Cencich bardzo się rozrodziła. Jeden z synów Bernarda, Tiberio, był kardynałem, drugi Giulio doszedł także do wysokich kościelnych godności, od trzeciego pochodził ów Virginio, który w r. 1775 był dziedzicem książąt na Vicovaro i markizów di Roccapriora. Do dziś dnia istnieją dwie linie Cencich; głową starszej linii jest Don Virginio Cenci Bolognetti, principe di Vicovaro, przedstawicielem drugiej linni hr. Guido Cenci Bolognetti, z książąt di Vicovaro. W herbie mają Cenci sześć półksiężyców, trzy na czerwonem, a trzy w białem polu.

Jeszcze kilka słów o monsignorze Guerra. Uciekł on, jak wspomnieliśmy, do Neapolu, lecz wyśledzono go i wicekról neapolitański wydał go rządowi papieskiemu. Przeszło trzy lata był więziony w Tordinona; ponieważ jednak nie można mu było dowieść udziału w morderstwie Franceska Cenci, lecz tylko pomoc w wyprawieniu z Rzymu Olimpia, więc skazany został na wygnanie na wyspę Maltę, ale po kilku latach ułaskawił go Urban VIII i nadał mu nawet jakiś urząd w Watykanie.

Europejskiej literaturze ubył jeden temat do tragedyi. Beatrice Cenci nie była bohaterką, ale zwykłą zbrodniarką, a cała historya jej skazania na śmierć zasługuje tylko na tytuł procesu kryminalnego i nie ma w sobie żywiołów, których dotychczas wymagało się od tragedyi.



BARTELMEES von BASSEN
ur. 1590 um. 1652.
Wnętrze pałacu król. w Londynie.
Wł. Gal. nar. m. Lwowa.



JAN STANISŁAWSKI
Portret przez J. Mehoffera.

JAN STANISŁAWSKI.

Lavater twierdził, że z rysów i całej zewnętrznej postaci człowieka możnaby odtworzyć najdokładniejszy obraz jego wewnętrznej organizacyi, nakreślić wierny jego wizerunek psychiczny, niemal ujawnić duszę, ale człowieka pierwotnego, którego dusza, aczkolwiek kulturalnie nierozwinięta, niewysubtelniona, zamknięta dla wielu przejawów życia i przyrody, równocześnie przez tę kulturę nie jest sfałszowana.

Bo kultura, a raczej powiedzmy: pseudokultura, nie tylko fałszuje, ale częstokroć deprawuje zupełnie ciało i duszę człowieka, utrudniając dokładną jego analizę.

W tem znaczeniu zdeprawowanych jednostek mamy więcej, niźli przypuszczamy.

To samo powiedzieć można w zastosowaniu do utworów ducha ludzkiego, więc dzieł sztuki, jako najbezpośredniejszych jego przejawów.

Z dzieł sztuki możnaby wiernie i dokładnie odtwarzać psychiczno-artystyczny wizerunek danego artysty, gdyby nie okoliczność, że i psyche twórcy i jej zewnętrzne manifestacye, – w tym wypadku właśnie dzieła sztuki — ulegają do pewnego stopnia temu samemu wynaturzeniu, jakiemu ulega twórca, jako człowiek. Tu rolę pseudokultury spełnia, gdy chodzi o artystów, szkoła i jej preceptor.

Jest rzeczą wiadomą, że szkoła bywa często czynnikiem artystycznej deprawacyi młodych adeptów sztuki. Narzuca im pewne środki i sposoby wypowiadania się, nie mające z niemi, jako organizacyami psychicznemi, nic wspólnego. Wraz z formą i techniką narzuca im treść i rodzaj twórczości, tedy już w zarodku samym tłumi ich indywidualną odrębność, zamiast chronić ją z całą troskliwością. Wykazywano to już wielokrotnie, z Witkiewiczem na czele, że nie można dajmy na to, rozmodlonego oblicza Madonny w mroku kościelnej nawy odtworzyć tymi samymi środkami, jakimi maluje się — niedaleko szukając — dziadów przy cerkwi św. Jura.

I oto dlaczego najbezpośredniej, najszczerzej, najprawdziwiej ujawniają się artyści tzw. samoucy.

Artysta samouk w sztuce odpowiada człowiekowi pierwotnemu w życiu, w tem znaczeniu,

iż zachowuje wiele jego przymiotów, nabytkami kultury dopełniając je tylko i podnosząc. Sam wszystko zdobywa, sam szuka sobie własnych dróg, prawda — zbacza przytem nieraz na bezdroża i myli kierunek, lecz gdy szczęśliwie przedrze się przez gąszcza i dziewicze lasy artystycznych pragnień i twórczych porywów, wydobywa się na wysokie, otwarte, słońcem zalane szczyty i tam zatyka zwycięski sztandar nowej sztuki, nowego kierunku, nowych horyzontów, niedostrzegalnych dla tych, co na zboczach utknęli, do wyżyn nie dotarłszy.

Tak powstaje sztuka narodowa.

Takim samoukiem był Grottger, takim był Matejko, takim Kossak.

To najwięksi. Nie należąc do największych, nie należąc nawet do wielkich, Jan Stanisławski był z tego samego cechu niezależnych i indywidualnych. Marka tego cechu stanowiła właśnie urok jego i wpływ i znaczenie większe nad miarę jego twórczości, większe, niźli je posiadali jego towarzysze-koledzy tego samego stopnia, jeżeli o stopniach w rajskiej dziedzinie sztuki wogóle mówić wolno.

Stanisławski, to jeden z niewielu, którzy czerpali wszystko z własnej duszy i z tej drugiej duszy, każdemu człowiekowi także własnej, przyrody. Tą drugą duszą była mu Ukraina. Roztęskniła go swemi marzeniami, przepoiła swemi piosenkami, dała mu odległość spojrzenia i rozlewność czucia. Jakąś nieskończonością naznaczyła ducha jego. A te pierwsze wrażenia młodości tak zaciążyły mu słodkiem panowaniem, że i na płótnach jego widzimy, jakby jakieś fragmenty tylko, z nieskończoności wyrwane, nieokreślone...

Już też Stanisławski zgoła nie umiał wypowiadać się inaczej, jak przestrzenią, niebem, ziemią, krajobrazem. Nie potrzebował ani człowieka — bo gdzie go tam po stepach szukać — ani żadnej żywej istoty i za żywe istoty służyły mu obłoki, służył księżyc, służyły wody, cicho szemrzące, góry dalekie, a potem jeszcze kilka słoneczników, lub kępa bodjaków i dosyć; wystarczało, ażeby stwierdzić, że to nie żadne powietrzne fantasmagorje, ale realna, rzeczywista i bardzo swoja ziemia.

Był tak prosty, tak nieskomplikowany, że zgoła nie trudno odtworzyć jego artystyczny wizerunek. I może dlatego zdarza się, że podczas, kiedy o innych artystów toczą się nieraz bardzo zacięte spory, nieraz o samą zasadę ich istoty, co czują, co myślą, co oni za jedni — co do Stanisławskiego nikt nie ma żadnych wątpliwości, wszyscy go odrazu poznają. I co charakterystyczne, wszyscy, którzy piszą i pisali o nim, prawie ściśle zgadzają się w sądzie o nim.

Pobyt w Paryżu wywarł na artyście wpływ widoczny, niezawodnie; rozświetlił, uzupełnił, jak mówi Miriam: uświadomił mu jego własne wizye i czucia. Ale tyle tylko.



JAN STANISŁAWSKI
Obraz olejny. — Własność Gal. narod. m. Lwowa.

Ze szkoły paryskiej nie przyjął nic na własność, nic z niej nie transponował, nie tłómaczył na swój język; patrzył tylko, obserwował i w nowem świetle i nowem otoczeniu zgłębiał mowę własną. Utwierdzał się w swej odrębności. W Paryżu trafił zresztą na epokę upadku sztuki francuskiej, pewnego jej wyczerpania po rozegranych już i przebrzmiałych prawie bojach inpresyonizmu; trafił na czas panowania niesłychanej, ale płytkiej w pojęciu, malarskiej zręczności; świetnej, lecz banalnej elegancyi. Trafił na czas przychodzącego do głosu rzemiosła malarskiego. Nawet mistrza, u którego znalazł się w pracowni, niegdyś świetnego kolorzysty, Carolusa Duran, zastał już goniącego resztkami i koloru i talentu swego. Tkliwej duszy jego trudno było coś sobie tam szczególnie upodobać.

Upodobaniami swemi zwracał się też chętniej do epoki minionej.

Ztąd może i pewna szczególność w jego tworzeniu: wydawało się, jakby tworzył nie wprost z natury, ale ze wspomnień o niej. Otaczał ją jakąś mglistą, marzącą poezyą, jaką daje ta barwa oddalenia — tęsknota. Jakby nie malował przyrody, ale ją opowiadał. A opowiadał czasem w tak czarodziejski sposób, że parę słów powiedział, coś nie coś zaledwie nadmienił i już ukazał ci cały obraz, płat żywej natury, jakby się na nią wprost patrzyło, choć sam zdawał się od niej daleki. Niebywała zdolność syntetyzowania wrażeń swoich.

To samo było i w jego tecnnice, również dyskretnej i szlachetnej, jak wrażenia, jakie nią wywoływał.

Kilka dotknięć pędzla, kilka płaszczyzn, jakby od niechcenia rzuconych i już niebo żywem światłem migoce, to znowu zaciąga się mrokiem i choć szare jest, mieni się wszystkiemi barwami tęczy.

Ani jednego tonu fałszywego, ani jednej linii za surowej. Nawet najbarwniejszy kwiat, nawet żółty kaczeniec, jakby otulony w te ciche wspomnienia.



JAN STANISŁAWSKI.
Obraz olejny. — Własność Gal. nar. m. Lwowa.



JAN STANISŁAWSKI.
Obraz olejny. — Własność Gal. nar. m. Lwowa.



JAN STANISŁAWSKI.
Obraz olejny. — Ze zbiorów p. T. Rutowskiego.



JAN STANISŁAWSKI.
Obraz olejny. — Własność Gal. nar. m. Lwowa.

To była bardzo specyalna i może najcenniejsza właściwość pędzla Stanisławskiego.

I jeszcze jedna jego właściwość: jakaś ogromna muzyczność, jakaś nieustająca wibracya jego obrazów. Idzie ona z tego samego źródła, z tej samej życiem pulsującej przestrzeni. Ruch odległości, wrażliwym organizacyom składający się w muzyczny ton. Więc obrazy Stanisławskiego, to jakby piosenki bez słów, proste, rzewne. Kwiaty jego śpiewają i grają jego wody i szepcą jego zadumane zmroki. Coś drży, coś się skarży, coś płonie — zresztą nic się tam nie dzieje. A jest w tej muzyce coś tak poufnego, jak w tęsknych piosenkach Galla, których niepodobna słuchać na jakiejś wielkiej estradzie koncertowej, ale słuchać trzeba w małym, kolorową lampą oświetlonym saloniku... To też, gdy patrzy się na krajobrazy Stanisławskiego, zawieszone świeżo w dużej jasnej klatce schodowej Galeryi Miejskiej, czuje się, że im tam nie dobrze; są jakby zażenowane, jakby chciały ztamtąd wynieść się cichutko i ukryć gdzieś w dyskretniejszym zakątku.

Z tych właściwości i przymiotów autora wynikają, rzecz prosta i wynikać muszą i znaczne jego niedostatki.

Zamiast długo argumentować, wykażę to na przykładzie, na pierwszym lepszym jego obrazie.

Zobaczmy n. p. „Wawel“ jego. Te same właściwości, ten sam w mgle wspomnień osnuty krajobraz, ta sama subtelność, ta sama piosenkowość murów jakiegoś dawnego idylicznego zamczyska. Ale gdzie Wawel? Gdzie ta potężna, królewska budowa, gdzie ten zwał głazów, gdzie ten żywy monumemt polskiego panowania, gdzie ten wielki świadek wielkiej przeszłości narodu?

Nic z tego niema na obrazku Stanisławskiego. Żywy, potężny, imponujący Wawel, nie leżał w środkach jego.

Artysta może wypowiedzieć dziełem sztuki to jedynie, co tkwi najgłębiej w duszy jego, w tych jej utajonych pokładach, gdzie wszystko, cokolwiek dociera z zewnątrz, musi jak w ośrodku nerwowym, aby wywołać reakcyę, odnaleść swój dźwięk, swoją barwę, swoje dopełnienie. Wawel — to historya, to symbol naszej królewszczyzny, to strażnica polskich bojów. To już nie piosenka, ale potężne excelsior przeszłości.

W duszy Stanisławskiego tych tonów i barw nie było. Wawel mógł malować Matejko, mógł malować Wyspiański, organizacye epickie, ale nie piosenkarz Stanisławski.

Tosamo możnaby wykazywać na innych jego obrazach n. p. przedstawiających Kijów, z pełnemi tajemniczego wdzięku wieżyczkami, cerkiewkami — ale bez Kijowa.

Klawiatura Stanisławskiego miała tylko parę oktaw — tych wysokich.

I może dlatego trudno o coś milszego do cichego obcowania z blizka i na codzień, jak obrazy Stanisławskiego. Bo są czasem nawet znakomite dzieła sztuki, tak narzucające się, hałaśliwe, niepokojące, że wprost wytrzymać z niemi długo w jednym pokoju niepodobna.

Te, jak cichy szept, jak lekki wtór usposabiają do rozmyślań i snucia tęsknot wszelakich.

Nie wiem, jaki był Stanisławski — człowiek, ale artysta był to pełen słodyczy.

Marya Dulębianka.



JAN STANISŁAWSKI.



ST. JANOWSKI.
Portret Gabryeli Zapolskiej.

Z LWOWSKIEGO „SALONU".

Miałem kłopot z tą „Wiosenną Wystawą" lwowskiego Towarzystwa. Najpierw Redaktor ma dzikie pretensye: powiedział mi „pisz pan z całą bezwzględnością, ale też z całą bezstronnością". I pojechał sobie na Rapperswylskie sądy. Niby to tak łatwo! Bo najpierw — lwowska publiczność z dawna przyzwyczaiła się do superlatywu. Gdyby kiedyś jaki historyk kultury i sztuki chciał sobie wytworzyć pojęcie o poziomie sztuki lwowskiej i estetycznym smaku publiczności na podstawie „przygodnych" recenzyi „Salonu", to by gotów uwierzyć, że „u nas we Lwowie" można się natknąć na każdym rogu ulicy na jakiego Kossaka, Chełmońskiego, a choćby mistrza Jana, jeśliś się z nim nie spotkał już na schodach Towarzystwa. A tacy, jak Brandt, Czachórski, Żmurko i podobni „mydlarze", to wobec „lwowskiej plejady" nie wartają, żeby... Co najwyżej, kupi ich Galerya lwowska.

A tu Redaktor mówi mi: „ale sobie pan nie daj czego włożyć w ucho przez artystę, o którym pan piszesz". Jak gdyby recenzye artystyczne miały inny cel, jak ten „żeby handel szedł" i publika obrazek kupiła. A o „estetyce na usługach chwilowej potrzeby" niech sobie Redaktor sam pisze, jak powróci.

Co prawda, zaczęły mi przychodzić do głowy różne refleksye. Przecież kto wie, czy nie ma racyi twierdzenie, że z tą metodą superlatywu, co to co chwila odkrywa „pierwszorzędny" talent, że mu się „karta dziejów sztuki" i to nie polskiej samej, ale tej z szerokiego świata zaraz odwraca, należało by może co najmniej się

wstrzymać, jeżeli już nie skończyć. A tak samo z tem „utrącaniem“ tych „starych“ i tych mydlarzy. Polska sztuka obesłała w tym roku wszystkie europejskie targi, — możeby poczekać na rezultat. A świeżo Warszawa wobec kilku umrzyków, zrobiła spostrzeżenie, że to przecież byli malarze, taki Czachórski, Żmurko! — Jakiś tam mecenas złożył monetę na konkurs „historycznego obrazu“, żeby z grobu wywołać tradycyę Matejkowską, bo są niektórzy dzisiejsi, którym się zdaje, że jak zechcą, a „machną“, to starego z Floryańskiej „przematejkują“ od jednego razu. Może by się jednak przydało uczyć więcej respektu, choćby dla Matejkowskiej pętelki...



ST. JANOWSKI.

Ale trzeba powiedzieć, chyba na pochwałę tej lwowskiej publiczności, że ona sobie z tych recenzyi, inspirowanych u Schneidra, czy u Turlińskiego, co raz mniej robi. Napisz, że to obraz artysty, „którego cały świat zna“, albo że to dzieło „po prostu pierwszorzędne“, — a tu nikt nie kupuje... A trzeba dodać, że Lwów kupuje. O tem osobno — bo to ciekawe. Są już mecenasi z całej duszy, cisi bez pałek na drzwiczkach od powozu, jak kupią, to nie mówią o tem nic reporterom, a kupują. Jest taki, co pod Lwowem „po prostu“ już galeryę skupił i nos ma doskonały — i doszedł do pereł całego sznura. A ten drugi od cyrkla i rajszyny, a ten trzeci ze sklepu, co prawda z innemi złotościami, a tych doktorów kilku, adwokatów, co kupują, nietylko, żeby „poczekalnia“ nie była goła, ale z potrzeby kulturalnej duszy.

Więc może ta publika już zasługuje, żeby jej pisać „bezwzględnie, ale bezstronnie“, nie na to, żeby „handel szedł“. Może by to przecież „podniosło poziom“. A pismo jest „całe Sztuce“ od okładki po inseraty, których niema — i Redaktor mówi, żeby się „nie oglądać“, a sam sobie nic nie robi, jeżeli nastąpi na lakierki jakiego „dużego“. Ale jemu dobrze, bo sobie pojechał, a ja „od Salonu“ mam się nadstawić...

Albo od kogo zacząć? Bo to także kwestya? Dasz temu numer pierwszy, to cię ten, co dostanie trzeci, w czterech organach każe „znawcom“ tak wymalować, że się nie poznasz!... Zresztą przecież samymi Vandykami sztuka nie stoi, tego jest dużo, na wystawie było dwieście obrazów, „Towarzystwo“ przecież nie jest instytucyą dla samych Jacków, mecenasi mogą sobie kupować cymelie, publika jest średnio-proporcyonalna i kupuje także „te tańsze“, a „nad kanapą“ to i to dobrze robi, a może być tego więcej—i ramy... Zresztą przecież „Sztuka“ ma być organem „Towarzystwa“ to także obliguje...

Słowem jestem w kolizyi, a Redaktor pojechał sobie w góry. Ale przypomniałem sobie, że jak mówił o „Towarzystwie“ i jego „Salonie“, to mówił o konieczności przecież pewnej emancypacyi sądu i konieczności protestu przeciw „średnio-szkolnemu akademizmowi“ z jednej, a przeciw kultowi bezmyślnego „rozmachu“, jako jedynemu wrzekomo wyrazowi „narodowego charakteru“ i „polskości“ z drugiej strony, przeciw chlastankom, szkicykom i notatkom artystycznym, tak samo, jak przeciw wylizankom i bzdurstwom, a przedewszystkiem przeciw handlowej reklamie, malarstwu meblowemu, tolerancyi liczby, zbyt dobremu sercu, co puszcza wszystko, bo to obniża poziom, wywołuje proletaryat Pędzelkiewiczów i Pensyonarskich bez zdziebełka talentu, — no i przeciw reporterskim mściwostkom oczywiście...

Dobry sobie! Wziął i pojechał w góry. Ale pamiętam, że zwracał uwagę, że papier w „Sztuce“ drogi, „pisz pan krótko“, ale pal, jak w jasną świecę — albo, że „Sztuka“ na to, żeby podnosić artyzm, sztukę, bo inaczej szkoda pieniędzy.

Otóż wyznaję, że mi trocha zabrakło odwagi. Nie, żem „przygodny“, bo i encyklopedysta Diderot nie był właściwie „od sztuki“, a zaważył na rozwój sztuki francuskiej i Zola był literackim ojcem modernizmu, chociaż był od romansów. Zresztą i we Francyi krytyka nie zawsze trafiała, a Delacroix pisał: „przez dwadzieścia lat byłem wydany dzikim bestyom...“



W. KOSSAK.

Ale to zawsze ryzyko. Łatwo powiedzieć: pisz bezwzględnie, ale „bezstronnie“! Więc myślę sobie, Redaktor w górach, może już u morza, — lepiej zrobię interview, według lwowskiej metody. „Jak sam nie wiesz, co napisać, idź pan do — Schneidra, lub do Szkockiej“. Tak nie zrobię, ale spytam jednak o zdanie wybitnych.

Więc proszę najpierw p...— odpowiada mi nie bez pewnej irytacyi: „Zaszedłeś mię pan z nienacka. Wystawa była duża, ale widzisz pan, dzieł takich, co by zostały w pamięci, było — nie dużo. Rozumie pan, takich, co to drgają jakąś myślą, fascynują barwą, czy kompozycyą, życiem, prawdą, fantazyą, oryginalnością. Jeden, lub drugi zaledwie postał w duszy...“

Zaczęło mi być gorąco.

„Zresztą, widzisz pan, mnie się zdaje, że jak na Lwów, tego było za dużo. Zwłaszcza tych „niezłych, tych poprawnych, takich niby bez zarzutu“, — a właściwie to należy — do Kunsthendlera, nie na „wystawę“ sztuki...“

Ależ przecież, dorzuciłem nieśmiało, było tyle nazwisk, poziom znacznie wyższy...

„Nie przeczę. Ale widzisz pan, ci nie przysłali do Lwowa tego, w czem byś się pan dopatrzył ich całego „pazura“. Ten i ów ma jednak starą nawyczkę, że to *„gut genug für Lemberg“*, jak bywa z innymi towarami dla Lwowa — Kossak — duży batalista, przysłał portrety, Malczewski, jak zawsze ogromny, ale widzisz pan...“

Było mi ogromnie gorąco. Ale to może ta „fala gorącości“, co szła z zachodu...

„Ten znowu... za duża desinvoltura, a za mało artyzmu. Ten zasie.. Bo widzisz pan — według mnie można, nie oddając się żadnej sztuce, nie grając, nie malując, nie rzeźbiąc, równocześnie posiadać duszę przepojoną artyzmem, i *vice versa* — z duszą konowała praktykować te wszystkie zawody“.

Interwiowany snać spostrzegł kolorystyczne zmiany na mojej twarzy, bo widocznie chcąc mi oszczędzić dalszej męki, rzucał: „Bo widzisz



ST. JANOWSKI.

pan, społeczeństwo ma na całym świecie Salon taki, na jaki zasługuje... Brak kultury artystycznej w społeczeństwie, to i w Salonie będą malarze, a może nie być artystów... Bo widzisz pan, — można być malarzem, czy rzeźbiarzem, nawet z nazwiskiem, a tworzyć dzieła, — nie zasługujące na miano „dzieł sztuki“.

Miałem dosyć. Więc przerwałem interwiew, spostrzegłszy, że interviewowany wziął katalog i chciał zacząć recenzyę poszczególnych malarzy. A prosiłem o osobny artykuł, który z pewnością Redaktorowi zrobi frajdę, gdy wróci od morza.

Alem się natknął na drugiego. To patrzył na — „Nimfę“ Rejchana, to znowu niby oglądał co innego, to znów wracał do „wyszłej z kąpieli“, i zdawało mi się, że nie chciał, żeby ktoś widział, że na nią patrzy.

A że mi się przypomniało, że Rejchan — prezes, — obraz mi się podobał, nieraz mię dziwiło, że ten artysta, co miał naprawdę duże powodzenia w Paryżu, Londynie, malarz *high-life'u,* wyborny ilustrator życia salonu, turfu, *garden-party,* szyku, paryżanki, pięknej kobiety, we Lwowie tak ją ubrał w kapotki i tiule, — więc byłem ciekawy, co powie mój „wybitny“ znajomy, co się tak przypatruje jego „nagiej kobiecie“.

Więc go zagadnąłem.

„Aha! podszedłeś mnie pan! Pewnie „Sztuka“, która kultywuje przeszłość, zostanie wierną tradycyi, a ta chciała, by sztuka służyła tylko „wierze i ku ozdobie Rzeczypospolitej“. Pewnie będziecie taką goliznę perhorreskować! Otóż powiadam panu, bez kultu piękności ciała, nie masz pan sztuki. Bo nie masz pan rysunku, linii, proporcyi, kolorytu. Bo w żurnalu mód nie może być nic, prócz szablonu, porcelany, lalki. Bo kto nie narysuje gołego człowieka, całe życie wykpiwa się z rysunku, pokrywając jedwabiem, tiulem, czy huculską świtą, ale rysować, ani malować nie będzie.“

Chciałem coś wtrącić na temat — wystawa, publika, pedagogia, moralność panie Dobrodzieju...

„No naturalnie! Wy od starożytności! Pewnie pan przypomnisz zacnego marszałka w. koronnego Mikołaja Wolskiego, co to na zamku Krzepickim nazbierał pełno włoskich płócien, a że wiele było na nich kobiecych nagości, kazał je przed śmiercią popalić, „aby *ad libidinem* i do grzechu nie pobudzały“. Ale, że zostały freski i na nich różne gołe niewiasty, więc spadkobierca kazał narodowemu artyście „sukienki wymalować i *inhonestates* pokryć.“ Czy i wasza „Sztuka“ tak będzie?“



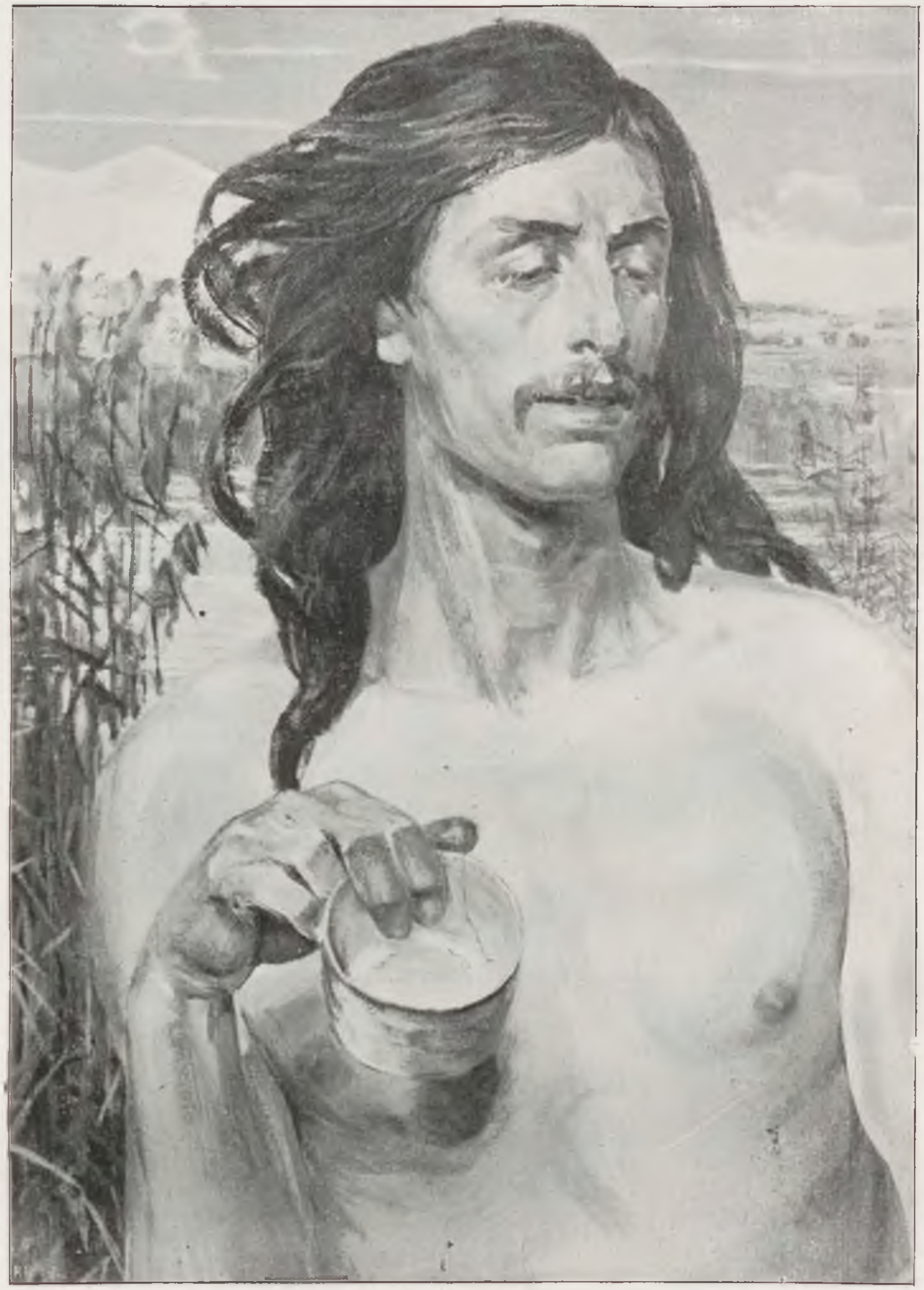
W. KOSSAK.

Było mi znowu gorąco. Redaktor wyjechał w góry...

„Widzisz pan, Grecy rzeźbili gołe boginie, a renesans włoski nago malował nawet porządne święte. We Lwowie za to nawet Torwaldsenowi kazali Dominikanie coś tam obciąć, bo to nieprzystoi, jak mówił jeden profesor, a Kurczyńskiemu kumoszki tak palcem pokazywały, że trzeba było z tem skończyć. Ks. Morawski nawet raz pisał, że „każda obfitość ciała jest tu nie na miejscu“. Więc „Sztuka“ pewnie...“

Remonstruję z lekka, mówię że Redaktor u morza.

„Otóż powiadam panu, Francuz, którego sztuka tak góruje, zawdzięcza wiele temu — *„le nu au Salon“*. Ale pamiętajcież, że co innego honestates“, albo — na wystawie będzie miała największe powodzenie niewiasta, nie tyle naga i swą nagością nieśmiertelna, — co *à chemise enlevée*... Co nie przeszkadza, że Rejchan, jak sobie przypomni, że się uczył w Paryżu, że ry-



JACEK MALCZEWSKI.

nieśmiertelne piękno świętej nagości, co jest prawdą i arcytworem natury, a — rozebraniem, — co innego naga kobieta Praksytela, czy Tycyana, — a kobieta „bez koszuli.“ *„Le nu est chaste, — c'est le déshabillé qui est grivois“*. Otóż widzisz pan, u nas będzie odrazu skok — albo oberzną Torwaldsenowi i zamalują nimfie „inhonestates“ ... sował doskonale, że Akademia nie kończy się w średniej szkole, może wnieść motyw w Sztukę polską, którego także brakuje...“

Spytam się Redaktora... No, ale na Wystawie jeszcze tyle obrazów. Zrobiło mi się zimno. „Żywej sztuki więcej!“ wołają na nas zewsząd artyści, mecenasi, kupujący, publika, So-

kołowski, nie lamusa starzyzny, jeżeli „Sztuka“ ma spełnić powołanie swoje...

Ale Bóg strzegł. Nagle natknąłem się na artystę o dużym smaku, duszy artysty i kulturze Europejczyka... Właśnie wymykał się z Towarzystwa najważniejszych na Wystawie, które chyba najwięcej powiedzą czytelnikowi, co je w upał oglądać będzie na werandzie, dołączam jeszcze „margines“ artysty.

Z. Z.



JACEK MALCZEWSKI.

i jechał w Karpaty. A że stary przyjaciel, wyprosiłem parę uwag, żeby nie było złej krwi, według alfabetu.

Przysłał mi z lasu katalog z notatkami na „marginesie“. Więc zakląwszy na Redaktora, co mi dał takie pensum w samą kanikułę, odfotografowawszy kilkanaście obrazów, jak mi się widziało,

* *
*

Zacznę od A u g u s t y n o w i c z a. Jest to urodzony malarz, całą duszą i okiem, w kolorze i bryle. Akwarele jego są świetnie barwne i bardzo plastyczne, teżsame zalety ma i olejny portret rodzinny. Artysta ten o dużym tempera-

mencie, zacietrzewia się nieraz tak w wydobyciu silnej barwy i bryłowatości, że dochodzi do szkodliwej przesady, jak n. p. w olejnym portrecie rodzinnym zdobył poza podobieństwem ogromną plastykę, lecz spowodował zbytnią twardość kształtów i przeczernienie partyi cienia.

jeżdżając“. Został samym sobą, bez cienia obcych nalotów, a na ciężkiej drodze samouctwa radzi sobie technicznie tak, że obrazy jego robią nieraz wrażenie rzeczy, malowanych przez bardzo inteligentnego, głęboko poetycznego dyletanta. Maestrya sama stawia już rzecz na pewnej wy-



J. KOTOWSKI.



J. KOTOWSKI.

Ćwikliński Zefir — szczery artysta, do wybranego swego światka odnoszący się z serdecznem umiłowaniem, to też piękne i pełne sentymentu są jego fragmenty z przyrody tatrzańskiej, owce w lasach, lub szałasach. Artysta ten siedzi w ojczyźnie swej, jak Rey, „nigdzie nie

żynie, dzieło, z duszą wykonane i z maestryą, jest tem doskonalsze.

Fabiański Stanisław dał kilka motywów architektonicznych, wykonanych tuszem i białym guaszem, z których kościół św. Bar-



ST. KACZOR-BATOWSKI.

bary sprawia silne wrażenie jakąś dramatyczną, ponurą, średniowieczną nutą.

Fałat Julian, sarmata o szerokim geście, o zdrowej duszy, pełen zachwyconego odczucia naszej przyrody, często bohaterski, nieraz liryczny, a zawsze pełen męskiego, głębokiego sentymentu. Jest jednym z trzech naszych wielkich (on, Malczewski i Chełmoński), których rodowód artystyczny jest czysto polski, których dusze uwarunkowane naszym klimatem, otoczeniem i tradycyą, przy geniuszu nie potrzebowały niemieckich, francuskich, angielskich, lub japońskich drogowskazów, tem mniej bezmyślnego naśladownictwa, by stworzyć rzeczy wielkie, a zrozumiałe, odczute i uznane przez obcych.

Śladem powstania potężnej sztuki Fałata idę już od czasów wystaw klubu akwarelistów we Wiedniu, gdzieś około roku 1890 lub 91, gdzie akwarele jego były objawieniem, rodzaj ten postawił on na wyżynie niebywałej doskonałości. Twierdzę, że od występów jego tamtoczesnych akwarela całej Europy od niego nabrała siły, barwności, a o ile którego z danych artystów stać było i polotu. Akwarela po Juliuszu Kossaku tak dalece nim tylko stoi, że to, co się w tym rodzaju pojawia, jest mniej, lub więcej zbliżoną kopią Fałata. Teraz jest to już człowiek starszy, posiadający za sobą wspaniałą galeryę dzieł, niszczony podjadami życia, a jednak ile jeszcze daje rzeczy, z których co najmniej przecież lwi pazur przegląda. Ileby taki pan za granicą miał już monografii, o pałacach nie mówię— u nas go utrącono.

Grott Teodor, od niedawna wystawiający u nas, człowiek młody, o widocznym talencie. Z widoków, wystawionych dawniej, obecnie kwiatów, widać wrażliwość na kolor, pełną temperamentu odwagę w zaaplikowaniu barwy, a choć kwiaty wykazują silne zapatrzenie się na Fałata, to czas pomoże młodemu artyście z pewnością dodać tyle swego, że indywidualność wystąpi w całej dodatniej pełni.

Gwozdecki Gustaw, utalentowany artysta, operujący z rozkoszą świetnemi barwami, daje często bardzo piękne i zgodne zespoły kolorów, nieraz jednakże unosi go namiętność aż do tworzenia orgii kolorów, przeważnie lekceważy formę, ztąd nieraz kwiaty jego wyglądają, jak płomienie, płomienie, jak kwiaty, twarze, jak żaby, i t. podob., pełno... fantazyi. Mam przekonanie, że przy pewnej równowadze, byłby p. Gwozdecki jednym z najświetniejszych dekoratorów i życzyłbym mu, aby dał się kiedyś jakimś projektem poznać, jako taki.

Kossak Wojciech — śmiało powiedzieć można, najlepszy ze współczesnych batalistów w Europie. Jego wojownicy urodzili się do konia i szabli. Jak oni siedzą na koniu, jak



M. REYZNER.



ST. REJCHAN.



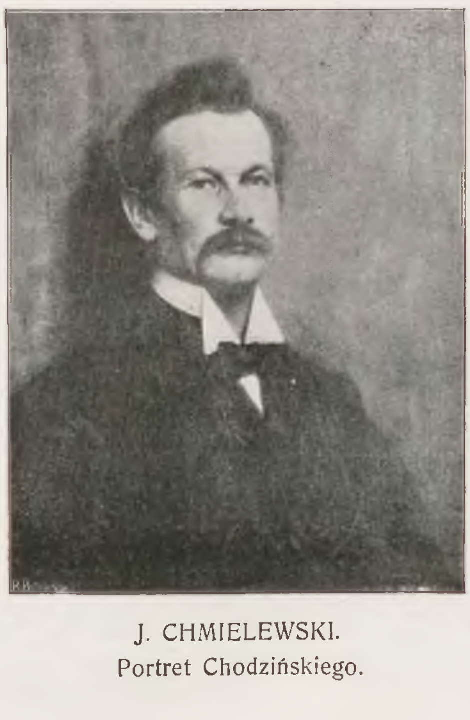
T. RYBKOWSKI

dzierżą szablę w dłoni, jak nią władają, jak żywiołowo atakują. Mimo zawieruchy walki, jest przejrzystość sytuacyi, niema blagierskich tumanów kurzu, zakrywających co trudniejsze szczegóły. Jednem słowem, jest Kossak w batalii niezrównany. Ale z tego rodzaju niema niczego na obecnej wystawie. Jest natomiast rzecz handlowa, pod tytułem „Zaloty“ i trzy portrety kobiece, który to rodzaj chyba nie jest silną stroną mistrza, chociaż się na niego nie we własnym interesie porywa. Jego portret kobiecy jest, jak dotychczas jeszcze, ciężki, brutalny i brudny w kolorze.

Kotowski Jan, jeden z najmłodszych, utalentowany malarz, wnosi dodatnie momenty, mianowicie szczery sentyment i już dosyć dużo wiedzy malarskiej. Jego koń, proletaryusz fornalski, jest odczuty, jako stworzenie, przeznaczone, by je słob i bat siekły na odmiany, a żołądek wiecznie burczał z głodu.

Artysta maluje go w podobnych sytuacyach, jak to widzimy na trzech obecnie wystawionych obrazkach: orka, źrebięta na folwarku w zimie, burza, zwłaszcza ten ostatni ma najwięcej wyrazu i duszy w bardzo dobrym pejzażu, w biedzie i znużeniu zrezygnowanych koni. Niezbyt udała się malarzowi może „wielka“ kompozycya: „Jarmark. Zamało się tam wszystko trzyma z sobą całości — domki otwarte, konie takie, jak nie Kotowskiego, a już ten niezgrabny pan w świtce mógłby był zostać w domu. Artyście podobało się zestawienie koloru granatowego z żółtym, koń kary na tle siwaka i dlatego prawdopodobnie efektu malował obraz, ale ponieważ w uczuciu p. Kotowskiego nie leży jaskrawa efektowność, lecz raczej liryczny spokój i wdzięk, przeto obraz nie wypadł dobrze, nie wzrusza głębiej, a sprawia wrażenie na zamówienie robionego szkicu.

Malczewski Jacek, dobrze wszystkim Polakom znany, wielki mistrz, wystawił kilka obrazów. „Modlitwa“ znakomicie oddaje skupienie, lecz czemu artysta wybrał model o typie czaszki kretyna, to zapewne wytłumaczy w dalszej części, gdyż obraz zatytulował „prolog“. „Anioł śmierci“ jest waryantem na ten sam temat, któryśmy przed kilku laty widzieli w świetniejszem wydaniu. Malczewski — powiadają niektórzy — jest kompozycyjnie niezrozumiały...



J. CHMIELEWSKI.
Portret Chodzińskiego.

Artysta, tak rysujący i malujący, jak Malczewski, może jak najkapryśniej kombinować zjawiska, gdyż w każdem zestawieniu głów, rąk, kajdan, garnków, wiader, ptaszków i czego niebądź, zawsze będzie świetnie w kształcie i kolorze oddany każdy szczegół i całość i zawsze stać będzie widz, silnie wzruszony dziełem jego. Jest doskonałością formy zajmujący, jest bogaty, gdyż daje każdemu malarzowi piękną formę w świetnej barwie, marzycielowi nastrój, a galicyjkiemu historykowi sztuki pomaga skutecznie w suszeniu nieco mózgu nad rozwiązaniem symboliki.



K. CHODZIŃSKI.

Markowicz Artur przysyła rzadko do Lwowa swe prace, pełne głębokiej miłości sztuki i malowanego przezeń świata nędzy żydowskiej. Z czterech prac, wiszących na obecnej wystawie, szczególnie obraz, zatytułowany: „Staruszki w schronisku“ jest charakterystycznym dla Markowicza, jest on nawskroś rzetelnie z dużą wiedzą techniczną przeprowadzony. Od trzech figur kobiecych, występujących z ciemnego tła izby, idzie głęboko wzruszający, pełen melancholijnej rezygnacyi nastrój.

Pronaszko Zbigniew, dobry i sumienny rysownik, nie zachowuje jednakże czasem miary w aplikowaniu koloru i wpada w niepiękną przesadę. I tak przesadnie zimny w partyach cienia jest jego „Adam w Raju“, a „Stary rybak“ ma tak niebieskie włosy na głowie, że robią wrażenie blaszanych.

Rembowski Jan. Z obrazów i kartonów jego widać poważne dążenie do tak zwanego wielkiego stylu. Jest prosty, o poważnym sen-



J. NALBORCZYK.
Portret ś. p. A. Potockiego.

tymencie, a co szczególnie ujmuje nas, to duża szlachetność i piękno przeważnej liczby jego postaci, które to zalety mają jego malowidła ścienne w Sanatoryum dra Dłuskiego w Zakopanem, a zwłaszcza grupa modlących się dzieci. Są to prace lepiej mówiące o Rembowskim, aniżeli obecnie wystawione. Już to krakowscy artyści przeważnie nie przysyłają do Lwowa swych najlepszych prac, może zostawiają je dla zagranicy, a może też znane lekceważenie Lwowa ze strony *Rei publicae Cracoviensis* jest tego powodem. W każdym razie praktycznie to nie jest, chociażby z tego względu, że Lwów kupuje i to wiele, a często i dobrze kupuje.

Zwraca uwagę Batowskiego „Somo Sierra“, gdzie tak zaciekła panuje siekanina, że należałoby pod ramą powiesić garnek, by snać krwi strugi nie spłynęły na podlogę sali. Gutowskiego Wiktora dobrze malowana noc księżycowa, Harasimowicza Marcelego motyw z Tarnopola ma pocieszające tego malarza wyzwolenie z brunatnego tonu, a przy wierności etnograficznej, wiele poezyi ginących z powierzchni ziemi, starych małomiasteczkowych domów.

Janowski Stanisław ma dobre wnętrze lasu w zimie, zatytułowane: „Dziki“, bez których to dzików snadnie by się obeszło, gdyż nie są najlepsze. Wiele świeżości posiada obraz pod tytułem: „Wierzby“, a portret pani Zapolskiej przypomina studya portretowe Lenbacha, ale za mało subtelny i bardzo ogólnikowy.

Jarocki Władysław miewa zwykle bez porównania lepsze prace, niż obecne akwarele, wystarczające może, jako notatki dla artysty, ale zresztą chowane w tece. Dodatnie cechy, jako to dobrą charakterystykę, życie w twarzy i swobodny ruch ma jego portret obywatela z Ukrainy, ale wymaga za dużo płótna dla persony. Interesującą tylko etnograficznie jest kobieta we wzorzystym ciemnoliliowym szalu i ciekawym stroju na głowie.

Kazimirowski Eugeniusz wystawił autoportret, bardzo podobny i bardzo sumiennie wypiłowany.

Laskowski Roman dał szereg rysunków czarną kredą na żółtym papierze; rysowane zapewne przy świetle lampy, mają silne, ostro ograniczone partye cienia, co działa efektownie. Głowy charakterystyczne i poprawnie rysowane, bardzo dobre, jako prace akademickie, a portret malarza Obsta wkracza już uchwyceniem zadumy w twarzy w dziedzinę artyzmu.

Matzke Stanisław: dobre, na Mehofferze budowane portrety kobiece.

Rejchan Stanisław jest w swoich pastelach już tak słodki i miękki, jakby postacie jego nie miały wcale kości. Być może, że damy, przez niego malowane, należą do istot tak eterycznych i nie z tego świata, że naprawdę nie mają kośćca i dlatego otula je artysta zawsze puchami, futrami i chowa pod szkło, by ich nie dotknął świat realny. Pan Rejchan mógłby był stanąć w szeregu artystów, których się bardzo poważnie traktuje, miał nawet czasy, zapowiadające wiele, ale od szeregu lat poszedł tak dalece w służbę smaku tak zwanego „salonu“, że teraz wystawia przeważnie same słodkie portreciki z krzywdą dla swej sztuki, a nawet natury, przez niego malowanej. Puścił się nareszcie na odważniejszy akt kobiecy.

Rozwadowski Zygmunt siłą swego dużego talentu utrzymuje się wyżej od poprzednika, ale także już od dłuższego czasu pracuje tyko „na zamówienie“.

Sęk Stanisław dobrze namalował za bardzo czyściutko umyte jabłka, ułożone na świeżo polyturowanym stole.

Skoczylas Władysław jest w swoich motywach z Wersalu zbliżonym do Francuzów, w pejzażu śniegowym do Falata, a w akwaforcie „Podwiązka“ dosyć ciężki i bez wdzięcznej pikanteryi, o którą mu w tym obrazku chyba chodziło.

Stankiewicz Z. daje, jak zwykle, dobre, o rzetelnych, wedle możności usiłowaniach pejzaże.

Uziembło Henryk wyszperał tym razem gdzieś z kąta pracowni kilka dawniejszych notatek z Paryża, mających— wedle tytułu — przedstawiać motywy z parku, a podobne w rzeczywistości do kawałków pstrego dywanu. Artysta ten ma u siebie z pewnością rzeczy bardzo dobre, ale któżby znowu posyłał z Krakowa do Lwowa coś lepszego.

Wywiórskiego obrazy i rysunki wykazują wielką rutynę ale są jakieś zimne i niewzruszające.

Wygrzywalski Feliks niema obecnie czasu malować dobrych obrazów, daje więc

jak gdyby przygodnie tylko popełniane, niekiedy nawet szczere i bardzo dobre szkice z natury, tu i ówdzie wdzięczne, z wielką biegłością malowane pejzaże, lub ciekawe scenki z życia miejskiego. Czyżbyśmy musieli żałować, że się ten artysta całą duszą za nadto oddał teatrowi?

Rzeźba na obecnej wystawie nie przynosi nic wybitnego, wykraczającego nad średnią miarę. Z wyjątkiem prac Góralczyka, które jedyne mają cechy artystyczne, reszta jest co najwyżej poprawna. K. Chodziński, który niedawno zawitał do Lwowa i objął pracownię po śp. Antonim Popielu, wystawił dwadzieścia kilka rzeźb, przeważnie portretów. Zdaje mi się, że się nie rozminę z prawdą, powiedziawszy, że są to tak zwane solidne prace, sumiennie i przeważnie poprawnie wykonane, których solidności nie psuje żaden szerszy rozmach, odważniejsza koncepcya, jednem słowem: większy gest artystyczny. Ale po „Zawstydzonej“ wolno oczekiwać rzeczy silniejszej.

Tak samo największą zaletą rzeźby Nalborczyka, przedstawiającej śp. hr. Andrzeja Potockiego, jest jej fotograficzne podobieństwo.

Na tem zamykam obecnie sprawozdanie, nadmieniając, że uprosiłem Redakcyę o zachowanie mego incognita, nie z braku osobistej odwagi, nie, by módz strzelać z za płotu, gdyż z treści widać chyba moją bezstronność i chęć mówienia najszczerszej prawdy, lecz z przekonania, że osoba piszącego jest zupełnie obojętną dla sprawy, a skład Redakcyi niniejszego pisma gwarantuje chyba dostatecznie wykluczenie wszelakiej krzywdzącej stronniczości.



K. CHODZIŃSKI.
Autoportret.

ŚWIATOWA WYSTAWA SZTUKI W RZYMIE.

Sztuka współczesna w Rzymie! Anglada i Medardo Rosso w Rzymie! To brzmi jak olbrzymi anachronizm, jak przysięga na brodę Jowisza w ustach Cymbelina, czy króla Leara. Bo i cóż ma to potężne słowo „Rzym“ wspólnego ze sztuką dni naszych? W duszach jego mieszkańców tak silnie zakorzeniło się poczucie form klasycznych i renesansowych, że całe wieczne miasto, jak długie i szerokie, niema na szczęście ani jednej budowli w stylu modernistycznym. Gromada włoskich malarzy współczesnych, czy im na imię Tito, Petrucci, Battaglia, czy Sartorelli, gromada liczna, ale nie ważka, jak lękliwe stado szarych gołębi, przypada kornie do ziemi przed wichrowym poszumem skrzydeł tego orła królewskiego, który się zwie Michał Anioł. A nawet niema odwagi spojrzeć w pełne słodyczy i czarującego wdzięku oczy Raffaela! Rzeźbiarze Rzymu dzisiejszego nie mogą ani jednego dzieła godnie przeciwstawić Mojżeszowi z S. Pietro in Vincoli, czy owym nieśmiertelnym antycznym marmurom z Museo Ludovisi, lub z Kapitolu. To też największy z nich, Bistolfi, trafnie odczuwając niemożliwość konkurencyi, trzyma się zdala od Rzymu, w Medyolanie i nawet żadnej swej pracy na wystawę nie nadesłał. A nowe gmachy monumentalne w Rzymie, takie Palazzo della Giustizia, czy Bazzani'ego pałac sztuki, czy nawet pomnik Wiktora Emanuela II., sławne dziś w trzeciej Italii dzieło mistrza Sacconi'ego, — jakże gasną i maleją wobec dostojnych tytanicznych kształtów bazyliki św. Piotra, Panteonu, Kolosseum, czy nawet tych kolumn, które, jak pogrobowy odzew cezarycznej pychy, sterczą nad gruzami republikańskiego forum!

Sztuka współczesna w Rzymie ucieka trwożnie przed widmem wielkiej przeszłości, po prostu się jej nie odczuwa, a co więcej nawet nie pragnie.

Rzym ma swój wiekowy, nieodparty urok i swoją własną, jedyną na świecie mowę, która się broni przeciw wszelkim, z dni naszych wyrosłym neologizmom. Tętno nowoczesnego życia i sztuki nowoczesnej bije najsilniej w Paryżu, który skupił w sobie największą moc suggestywną w tym kierunku. Ale wchłaniać olbrzymi oddech minionych wieków, których dzieła w pył starły ciche stopy czasu, wchłaniać aż do upojenia, aż do utraty poczucia rzeczywistości — można tylko w Rzymie.

Tam naprawdę kamienie mówią.

Od zwietrzałych i zczerniałych marmurów, które w bolesnej zatracie rozsypały się po Forum Romanum, od owitych w bluszcze i wonne róże resztek imperatorskich pałaców na Palatynie, gdzie farnezyjskie pinie tryumfalny cień zwycięskiej przyrody na potłuczone kolumny rzucają, od tych wszystkich rzeczy, niby martwych i zdeptanych — idzie wskrzeszający powiew wielkości! Rozpręża się dusza, przytłumiona pospolitością codzienną i zszargana w bojach niesławnych i, jak na widok Platońskiego Piękna, skrzydła jej wyrastają u ramion.

Można się roztkliwiać i w obłokach mistycyzmu rozpływać w Sienie, można się odziać w habit starochrześcijańskiej prostoty i wszystko ogarniającej miłości w Assyżu — ale atmosfery tak przychylnej dla wielkich porywów i dla wielkich czynów, jak w Rzymie, nie znajdzie się nigdzie!

A atmosfera ta nie jest cudzoziemską dla północnego przybysza z pod nieba polskiego. Powietrze, którem tu się oddycha, jest niemal tak drogie, jak w ojczyźnie, a nie unoszą się w niem trujące i upokarzające zarazki przemocy i niewoli. Wielkość i swoboda tak zdają się nieodłączne od ziemi rzymskiej, jak marmurowe kolumny i pnące się dokoła nich gałązki wawrzynu.

Jakby u siebie, jak w ojczyźnie własnej, spotężnionej, wyzwolonej i porwanej do życia



IGNACIO ZULOAGA.
Torreador Corcito.



IGNACIO ZULOAGA.
Karzeł Gregorio.

w wielkim stylu, czuje się Polak w Rzymie. Bo te gruzy i zwaliska, to nie jakieś obojętne ruiny pałaców w Niniwie, czy świątyń w Egipcie. Kultura, która tu się zrodziła, doszła do szczytu rozwoju i umarła, a potem odżyła w wszechświatowej myśli organizatorów kościoła rzymskiego, spadkobierców imperium dawnego, którzy chadzali w potrójnej tyarze i z mieczem u boku — ta kultura weszła od dawna w naszą krew i kości. Jak Romulus i Remus, ssący pierś wilczycy kapitolińskiej, ssaliśmy tę kulturę łacińską z piersi Romy antycznej i Romy papieskiej. I zbliżyliśmy się tak do Rzymu i do Zachodu, którym on zawładnął, że już porozumieć się nie możemy z naszymi sąsiadami i pobratymcami od wschodu i północy. Natomiast każde drgnienie myśli łacińskiej znajduje w duszach naszych głośny oddźwięk.

A wszystkie te odczucia i rozważania tak przemożnie ogarniają umysł wędrowca, który za cudownym i kilkakrotnie już doświadczonym wpływem solda, wrzuconego do fontanny Trevi, odbył ponownie zbożną pielgrzymkę *ad portas urbis* i minąwszy milczącą straż akweduktów, stanął nareszcie pod łukiem Septymiusza Severa, że z niechęcią i żalem odrywa się od klasycznych ruin, romańskich bazylik i renesansowych, czy barokowych kościołów, aby dać się porwać hucznej, rozlewnej fali nowego, młodego życia.

A jednak trzeba, bo to życie ma swoje niezwalczone prawa i swoje przed sobą zwycięstwo. To życie następców Juliusza II. rzuciło w ciasny okręg murów watykańskich, wyklętego Giordana Bruna uczciło pomnikiem na Campo de' Fiori i Garibaldiemu wzniosło spiżowy posąg na szczycie Gianicolo. To życie wreszcie wybuchło radosnym hymnem tryumfalnego upojenia w pięćdziesiątą rocznicę zjednoczenia wolnej i niepodległej Italii. Italia bez barbarzyńców! Ziszczony ideał Juliusza II., ale w jakże odmiennych kształtach!

Ave, Italia novella,
Unica di leggi, armi e favella!

Przystańmy na chwilę w noc księżycową pod pomnikiem Wiktora Emanuela II., gdzie gorączkowa wre praca przed uroczystem odsłonięciem tego *altare della patria.* Stukot młotów, zmięszany z dźwiękami namiętnej i tęsknej piosenki robotników głośnem echem obiega Plac Wenecki. Słuchamy go z rozrzewnieniem i podziwem. Tam się wykuwa pomnik wielkości Włoch! Lecz równocześnie odczuwamy odrobinę goryczy i zazdrości. Kiedyż u nas dostojne mury Wawelu obudzi z letargu ten młodzieńczy, wesoły stukot młotów? Kiedyż u nas krzepkie, obnażone ręce robotnicze zaczną znosić marmury pod pomnik Wyzwolenia? Kiedyż?...

Ave Italia novella! Radujmy się cudzem szczęściem, gdy własnem nie możemy. Jak dobrze zjednoczyć się uczuciowo z narodem, który nie zatracił *virtù* swych przodków i idąc hardo i dumnie w przyszłość wspaniałą, święci powszechnem weselem wspomnienie tej chwili, kiedy z piersi uciśnionej nie napróżno wyrzucił okrzyk: *„Roma o morte!"*

Fala życia młodego już nas porwała! Już jesteśmy gotowi z kwiatkiem patryotycznym w klapie surduta wziąć udział w owacyi pod Kwirynałem na cześć tego króla, który najzaciętszego republikanina mógłby pozyskać dla zasad monarchicznych. Już ciśniemy się z tym tłumem na *Piazza del Popolo,* by się zachwycać tradycyjną *girandola,* spaloną na Monte Pincio w obecności *dei Sovrani.* I razem z nim przebiegamy z trudem niemałym, ale z większem jeszcze zadowoleniem te liczne wystawy, które Senatus Popolusque Romanus magnacką dłonią rozsypał po wiecznem mieście.

Wystawy zaiste godne bogów i Rzymu.

Na Piazza d'armi powstało całe miasto wystawy etnograficznej, gdzie wszystkie prowincye włoskie, owe zjednoczone *cento città* w kastellach i willach zbudowanych w stylach lokalnych pokazały w imitacyach, przedziwną techniką wykonanych, swe najciekawsze i najmniej dostępne skarby sztuki. Poodtwarzano całe wnętrza kaplic i zamków. Prawdziwem cackiem jest sala Rawenny, gdzie wśród cudownych, romańskich kolumn kościoła San Vitale w niepewnem świetle, przepuszczonem przez cienkie tafle żółtego, dymnego marmuru, jaśnieje biała, w nieśmier-

telnym uśmiechu zastygła twarz Guidarella Guidarellego. Nie ustępuje jej miejsca w piękności jedna z sal w pawilonie lombardzkim, odtworzona z Palazzo Borromeo w Medyolanie z ścianami, pokrytemi rozkosznymi freskami w stylu Pisanella.

W zamku św. Anioła, z którego raz na zawsze usunięto wojsko, urządzono przemiłą wystawę etnograficzną. Całymi dniami można błądzić bez przesytu po poważnych i groźnych salach, krużgankach, dziedzińcach i bastyonach tego mauzoleum Hadryana, z którem łączą się wspomnienia Juliusza II, Klemensa VII,, Pawła III., oglądając doskonały zbiór starych obrazów, stylowe wnętrza komnat, kuchni, farmacyi i golarni z czasów renesansu, a wreszcie ciekawy zbiór pamiątek po cudzoziemcach w Rzymie. Pamiątek polskich, tak przecież licznych, niestety nie pokazano.

Imponujące swą kolosalnością ruiny Term Dyoklecyana, obecnie odsłonięte i uporządkowane, przemieniono na bogatą i pouczającą wystawę archeologiczną, obejmującą w oryginałach, kopiach i znakomitych fotografiach zabytki sztuki antycznej, rozsiane, lub odkryte na obszarze dawnego imperyum rzymskiego od Hiszpanii i Brytanii aż po Grecyę i Małą Azyę.

Wreszcie na zalanej słońcem Valle Giulia, zwanej także Vigna Cartoni, na przestrzeni pomiędzy Villa di Papa Giulio a Villa Borghese, rozsiadła się najmniej organicznie z Rzymem związana, ale za to najwspanialsza, światowa wystawa sztuki współczesnej.

Pora zabrać się do jej przeglądu.

Wejście główne jest od strony Villi Borghese. Pielgrzym artystyczny idzie więc na wystawę drogą cudowną, bo ukąpany w słońcu włoskiem wita z rozkoszą zielone łąki i cieniste drzewa tego olbrzymiego ogrodu. U jego kresu uderzają oczy olśniewająco białe postacie Kastora i Polluksa, boskich poskramiaczy koni. To już wystawa.

Na wzgórzach i dolinach wyrósł szereg pawilonów, połączonych ze sobą pięknemi terasami i imponującymi schodami. Pomimo gazonów kwiatowych i ogrodów przed niektórymi budynkami, od białych ścian i lasu marmurowych czy gipsowych rzeźb bije w południowem słońcu taki blask, że oczu otworzyć nie można. Trochę drzew przydałoby się tu koniecznie. Brak ten wynagradzają po części liczne fontanny, siostrzyce tych ukochanych fontan rzymskich, których szmer bezustanny jest wiekową pieśnią czcigodnych gmachów tego miasta.

Naprzeciw wejścia w dali wznoszą się mury i kolumny marmurowe pałacu sztuki. Rysują się one estetycznie i harmonijnie na tle cyprysów i pinii, chociaż twórca ich, Bazzani, jak się zresztą po Włochu można było spodziewać, nie chciał i nie umiał wyjść po za formy baroku. Jedyny to gmach monumentalny, który nie zniknie wraz z wystawą. Pomieszczono w nim sztu ękwłoską, oraz sztukę tych państw, które osobnych pawilonów nie postawiły, a więc Szwecyi, Norwegii, Danii, Holandyi, Szwajcaryi, Grecyi, Bulgaryi i Chin, a nadto zbiorową wystawę dzieł Zuloagi i Anglady i osobno wystawę architektury włoskiej, austryackiej, czeskiej i polskiej. Pałac jest tak olbrzymi, że mimo ogromu zawartych w nim dzieł są jeszcze sale puste lub słabo zapełnione. To też znalazłoby się w nim dosyć miejsca dla oddzielnej wystawy sztuki polskiej, gdyby był wogóle istniał jakiś komitet, któryby się o to postarał. Kurtoazya włoska dla Wilhelma II., wskutek której nie mogliśmy uzyskać zezwolenia na dworek polski, tu już z pewnością nie byłaby przeszkodą. Przecież w salce architektury polskiej widnieje dla oczu niemieckich całkiem bezczelnie napis: „Architetti Polacchi". Szłoby więc tylko o dodatek: pittori e scultori Polacchi.

Na prawo od wejścia na wystawę niemiłosiernie przytłacza wolną ziemię włoską ciężki, niezgrabny i brutalny, jak łapa północnego despoty, pawilon rosyjski, żółty z zielonemi kopułami. Jak twierdzą bywalcy po Rosyi jest utrzymany wiernie w stylu rosyjskiego empiru. Ale to jeszcze za mało do artystycznego wyglądu. Dzienniki włoskie pisały, że chwalić pawilon rosyjski byłoby zbytkiem uprzejmości dla cudzoziemców. Istotnie! Poznałem przypadkowo architektę tego pawilonu. Cały rok siedział w Rzymie wraz z sztabem pomocników i aż tyle czasu potrzebował, aby zbudować to arcydzieło z drzewa i gipsu, ogromnie w dodatku niepraktyczne, pomimo znacznych rozmiarów pokawałkowane na małe klateczki i piwniczki.

Po drugiej stronie znajduje się biały, skromny, prostolinijny, szerokopłaszczyznowy, fryzem z niebiesko białych kwadracików, loggiami i rodzajem otwartego atrium ozdobiony, słowem wiedeńsko-secesyjny, pawilon austryacki, dzieło prof. Hoffmanna i rzeźbiarza Antoniego Hanaka. Wobec panującego wszechwładnie szablonu stylów historycznych, pawilon ten, jako wyraz nowych usiłowań, przedstawia się korzystnie, zwłaszcza w przeciwstawieniu do ohydnej, wrzeszczącej, niesmacznej, assyryjsko-egipskiej secesyi pawilonu serbskiego. Ale z tem wszystkiem wygląda trochę, jak konglomerat pudełek. Włosi mają słuszność, że nie lubią tego stylu wiedeńskiego, a zadokumentowali to w sposób bardzo złośliwy, bo na wystawie etnograficznej użyli wiedeńskich kwadracików do przyozdobienia pewnych, nie tyle przyjemnych ile pożytecznych a nie żądnych rozgłosu budyneczków.

Pawilony: francuski i belgijski utrzymane są w nieinteresującym baroku. Tak samo mało zaciekawia pseudoklasycyzm pawilonu niemieckiego i angielskiego. Niemcy oczywiście nie umieli powściągnąć swej parweniuszowskiej buty. Podczas, gdy inne pawilony albo wcale nie mają napisów, albo tylko krótkie: France, Belgio, i t. d.— Prusacy pod rozwydrzoną kwadrygą na frontonie umieścili długi werset łaciński, głoszący, jako

to Gulielmus II. dla uświetnienia jubileuszu włoskiego uszczęśliwił Rzym tym arcytworem. Panująca wewnątrz secesya berlińska stanowczo znacznie jest gorsza od wiedeńskiej. Składa się na nią bezsensowy eklektycyzm: u wejścia modernizm angielski, dalej karyatydy archaizowane na tle ścian, bez sensu na szaro i zielono pamalowanych, wreszcie atrium z ciężkimi doryckimi słupami.

Secesya pawilonu węgierskiego jest tylko waryantem wiedeńskiej, z tą różnicą, że zamiast linii prostych często pojawia się łuk romański, a w miejsce niebieskich kwadracików bogato złocona mozajka. Całość jednak przedstawia się znośnie.

Na samych krańcach wystawy, już ku Tybrowi, czerwienieją się jeszcze drewniane ściany małego domku japońskiego z podgiętymi ku górze końcami dachów. Na przeciwległem wzgórzu widnieje również czerwony pawilon amerykański, który wygląda jak wiejskie mieszkanie bogatego farmera, a mniej więcej w pośrodku między tymi budynkami stoi samotnie pawilon hiszpański, rodzaj kastelu z dwiema czworobocznemi wieżami na froncie, ozdobiony attyką z gotyckich potworków. Architektura ta robi korzystne wrażenie, ale jako dzieło sztuki niema wartości, bo jest kompilacyą motywów, pozbieranych z rozmaitych zabytków w ojczyźnie hidalgów. Pałac kardynalski w Salamance najliczniejszych dostarczył wzorów.

W związku z opisem pawilonów mogę bardzo krótko załatwić się z kwestyą architektury na wystawie. Projektowany osobny pokaz dzieł budownictwa artystycznego nie przyszedł do skutku z tego powodu, że jedna tylko Austrya stanęła do konkursu. Możemy to uważać za pewnego rodzaju zemstę losu za odmówienie nam miejsca pod dworek polski. Nadesłano więc jedynie — i to bardzo w szczupłej ilości — plany i modele, które figurują w poszczególnych pawilonach, jako przyczepka do obrazów i rzeźb. Biorąc z nich miarę, należałoby stwierdzić, że bardzo jest źle z architekturą we współczesnej Europie, a styl XX. wieku jest ciągle jeszcze nieziszczonym ideałem. Anglicy, którzy dla sprawy nowego stylu najwięcej w ostatnich dziesiątkach ubiegłego wieku zdziałali, widocznie przesycili się swym typem domu wiejskiego i willi; coraz częściej zbaczają w stronę stylów historycznych. Grzęzną w nich zupełnie Francuzi i Włosi; pierwsi ciągle pracują w „Ludwikach“, drudzy w baroku, lub późnym renesansie. Niemcy nie pokazali ani swej monachijskiej, ani berlińskiej secesyi, nie chcieli się także pochwalić swemi (bardziej wartościowemi) wnętrzami. Fantastycznych pomysłów architektów hiszpańskich, rozmaitych „kominów do nieba“ i „świątyń śmierci“ nie można brać na seryo.



KAROL LARSSON.
Suknia rozdarta.

Największą wartość na wystawie ma architektura polska. Można i trzeba to stwierdzić bez żadnego szowinizmu, z bezstronnością najzupełniejszą. Jedyni architekci polscy dowiedli, że przynajmniej dążą do czegoś nowego, co byłoby niezależne zarówno od stylów historycznych, jak od obcych secesyi. Usiłowania te nie doszły jeszcze do formy ostatecznie skrystalizowanej, ale w każdym razie oparcie się na gruncie rodzimym i dążność do wydobycia z niego płodnych wartości zasługuje na gorące uznanie. Prace, wysta-

wione w salce architektów polskich w Rzymie, znane są nam przeważnie z zeszłorocznej wystawy architektonicznej we Lwowie. Są to projekty lub modele kościołów i dworków A. Budkowskiego, Odrzywolskiego, Wyczyńskiego, Wojtyczki, Szyszki-Bohusza (szkic bożnicy), Przybylskiego, Kalinowskiego i Oskara Sosnowskiego.

Wiedeńczycy wystawili swoją secesyę, która jest wprawdzie nową, ale już przedwcześnie zdyskredytowaną, a składa się ze stereotypowego konglomeratu pudełek i kratek. Honorowe wśród niej miejsce zajmuje model słynnego kościoła secesyjnego Wagnera. Trochę to kościół, a trochę dworzec kolejowy, dużo tam szerokich płaszczyzn, dużo złota i aniołów z asyryjskiemi skrzydłami. Budowę nakrywa olbrzymia, wyzłocona kopuła. Tegoż architekty muzeum Franciszka Józefa jest już utrzymane w stylu zmodernizowanego empiru.

Czescy architekci ze stowarzyszenia „Manes“ wiążą po największej części motywy egipskie ze współczesnym empirem. Ale za dużo w nich wpływów wiedeńskich, samodzielności mają znacznie mniej, niż Polacy.

Ubóstwo architektury wynagradza Europa dzisiejsza bogactwem rzeźb i obrazów.

Jeśli chodzi o całość najbardziej wyborową, to pierwsze miejsce na wystawie rzymskiej zajęła sztuka angielska. Ci dzielni wyspiarze wszystko, do czego się zabiorą, robią porządnie. Postanowiwszy wziąć udział w wystawie rzymskiej, przystąpili do tego zadania z całą powagą, nie tak, jak ich sąsiadka z za kanału, lekkomyślna francuska wietrznica, która, potrząsając frygijską czapeczką w kabaretowem tempie zebrała, co się jej w danej chwili pod rękę nasunęło i to „byle co“ rzuciła do byle jak skleconego budynku. Anglicy natomiast wyciągnęli z prywatnych galeryi, a nawet ze zbiorów króla przepyszne portrety i krajobrazy wielkich mistrzów z końca XVIII. i XIX. wieku, dodali do tego najsławniejsze okazy sztuki Prerafaelitów, a dzieła współczesne poddali tak ostrej cenzurze, że nie przepuścili ani jednej słabizny, ani jednej miernoty. W pawilonie tym można z zawiązanemi oczyma kupić pierwszy lepszy obraz bez obawy, że zeszpeci ściany prywatnego mieszkania lub galeryi. A bardzo często można natrafić na rzecz pierwszorzędnej wartości. Słowem Anglicy wystąpili z całą wielkobrytyjską dumą; wszystko, nawet służbę, nawet hydranty i przybory ogniowe sprowadzili z Londynu i katalog wydali tylko po angielsku.

Swoją drogą organizatorowie wystawy wyrządzili krzywdę współczesnym artystom, wystawiając nieśmiertelne dzieła umarłych wielkości, bo wobec nich dzisiejsi malarze Albionu bledną, pomimo całej swej dzielności. Ale biorąc rzecz głębiej i zasadniczo, należało tak uczynić. Bo cała sztuka angielska od końca XVII. wieku aż do dnia dzisiejszego ma jeden i ten sam charakter. Cechuje ją ogromna subtelność i delikatność duchowa, niezwykła precyzya i wykończenie w technice. W zgodzie z temi właściwościami pozostaje koloryt, naogół bardzo jasny, prawie pastelowy o harmoniach cichych, dyskretnych, wykwintnych. Są to barwy jedwabi i atłasów. Cała ta sztuka jest sztuką arystokratyczną, sztuką ludzi wytwornych, nieskazitelnych gentlemanów o nienagannych formach towarzyskich. Tylko człowiek piękny zewnętrznie i duchowo znajduje do niej przystęp. A gdy model nie posiada tych przedmiotów w naturze, dodaje mu je sztuka swą nieuchwytną magią barw i kształtów. Zdobywcze ramię angielskiego imperyalisty chowa swą silną pięść, gdy wchodzi do królestwa sztuki. John Bull zapomina o kapitale, polityce i koloniach zamorskich, a wydobywa z głębi duszy to tylko, co tęskni za czarodziejskim kwiatem wysubtelnionego piękna. Mają też w sobie artyści angielscy stanowczo przewagę rysów kobiecych. Miękkość i gracya ich pociąga, nie rozmach i siła. Człowiek w tej sztuce, gdy sięga do swych wartości głębszych, jest przedewszystkiem zjawiskiem czarująco miłem, gdy się pogłębi, nie marzy snów prometejskich, ale na skrzydłach mistycyzmu wzlatuje w kręgi dantejskiego nieba. Nie Szekspir, ale Shelley stał się inspiratorem malarstwa angielskiego, a Oskar Wilde jest najdokładniejszym jego odpowiednikiem w literaturze. Atmosfera, którą tak przedziwnie ujął i wyraził ten mistrz słowa, opisując w pierwszym rozdziale „Doryana Gray'a“ pracę malarza nad portretem młodzieńca, ta atmosfera niewysłowionego wdzięku i eterycznego uczucia, panuje w całej sztuce angielskiej.

A uderzyli w ten ton już jej pionierowie w XVII. wieku.

Widzimy ich na wystawie rzymskiej w zastępie licznym, a dostojnym.

A więc najpierw Hogartha, pierwszego z wielkich malarzy Anglii. Reprezentują go dwa obrazy rodzajowe: towarzystwo, pijące herbatę w ogrodzie i pełne finezyi umizgi strojnisia do piękności, siedzącej przy kominku. Poznajemy doskonałego narratora, znanego ze sztychów, ale nie widzimy satyryka, który ustąpił tu miejsca miłośnikowi wykwintnego genre'u. A co ważniejsze, przekonywujemy się naocznie, że stary William znał się doskonale na subtelnościach kolorytu. Nie wątpiliśmy o tem ani na chwilę co do sławnych mistrzów portretu angielskiego. Z Reynoldsa pokazano na wystawie zmatowany w barwie portret hrabiny Galloway, przepiękny zielonawy w tonie portret Kitty Fisher, igrającej z gołąbkami i pełen słodyczy złotawo-piaskowy konterfekt markizy Palmer. Od tego malarza, zbyt jeszcze związanego tradycyą baroku niewątpliwie wyżej stoi subtelny poeta kobiecego piękna Gainsborough. Z jego portretów w Rzymie najwyższą ma wartość portret Johna Eld na tle drzew i kolumny, oraz arcy-



ANDERS ZORN.
Przed drzwiami spichlerza.

dzieło wyrafinowanej delikatności, portret własny artysty. Portret dra Pearce znacznie słabszy, za to pejzaż z krowami, drzewem i pasem szmaragdowej trawy o miękkości i połysku aksamitu wymusza słowa podziwu. Lecz czemuż nie przysłano z Londynu choć jednej uroczej lady Gainsborougha, choćby jaką mleczną siostrę niezapomnianej Ms. Siddons! Za to pokazano energiczną Miss Cleghorn Raeburna i tegoż duży portret szkockiego dowódcy Mac Naba. Szereg starych portrecistów zamykają: Romney (trzy portrety kobiece, między nimi doskonała lady Hamilton, jako Eufrozyna), Lawrence (dwie kobiety), Opie z portretem dra Gregory, pochylonego nad czarną księgą i słabszy od nich, trochę pomadkowaty Hoppner. Malarzy tych podziwiałoby się więcej, gdyby się nie znało Gainsborougha, od którego różnią się niemal tylko mniejszym talentem. Wobec tych protagonistów nie zwraca się już uwagi na Ramsaya (1713—1784) ani na portrecistów z XIX. wieku, Halla, i Pettie'go.

Elementy holenderskiego malarstwa rodzajowego reprezentują u starych Anglików prócz Hogartha: Zoffany (1733—1810), Barker (1769—1847), Morland (1763—1804), pełen Dickensowskiego humoru Wilkie (1785—1841), a nadto Gregory (1850—1909) i Müller (1812—1845).

Krajobraz, jak wiadomo, jest również jedną z świetnych stron dawnego malarstwa angielskiego. Na wystawie rzymskiej można zawrzeć znajomość z Wilsonem, mało samoistnym naśladowcą Claude Lorrain'a, z Johnem Crome (prawie Ruisdael) Landseerem (pejzaż ze zwierzętami) Nasmythem (dość słaby) — a przedewszystkiem z Constablem i Turnerem, wielkimi malarzami nieba i światła, którzy pierwsi zerwali z tradycyą holenderską. Pejzaż z drzewem i kładką, na której płoszy się koń z jeźdźcem, reprezentuje doskonale sztukę Constabla, zwłaszcza dzięki niebu pokrytemu skłębionemi chmurami, pełnemi ruchu i życia. Ogólny ton barwny ciemny, zielonawo-niebieski. Na drugim obrazie tego malarza widzimy ciemno-zieloną gotycką katedrę na tle jasno-niebieskich obłoków, które swą żywością i powietrznością znów wybijają się na pierwszy plan.

Z czterech krajobrazów Turnera, najświetniejszy i najbardziej dla niego charakterystyczny jest ten, który przedstawia Wenecyę w chwili przewożenia kanałem do kościoła Il Redentore, trzech malowideł Jana Belliniego. Gruby nakład farb pastelowo-jasnych, rozsianie licznych plam jasno-czerwonych na tle ogólnej bieli, przy pogrążeniu całości w misternem zamgleniu, robi wrażenie fascynujące i daje dostateczny dowód znakomitości tego mistrza mgieł i świateł. Kanały, barki rybackie, owce na brzegu i słońce odbite w wodzie: oto tematy dwóch innych płócien. Należą one — zdaje się — do epoki wcześniejszej, bo koloryt w nich mniej świetny. Z tych samych czasów pochodzi zapewne także „Merkury i Argus“, jak wskazują klasyczne kulisy i mitologiczny sztafaż, przypominający Francuzów XVII. wieku. Ale góry i woda malowane zachwycająco.



MAX BURI.
Staruszkowie.

Przechodzimy do drugiej sali, w której króluje Bractwo Prerafaelitów i odrazu ulegamy suggestyi najpiękniejszego obrazu w pawilonie angielskim i na całel wystawie (choć nie największego na niej dzieła sztuki). Jest nim Millais'a „Sir Isumbras at the Ford", malarska transpozycya pseudo-średniowiecznego romansu. Siwowłosy rycerz w złotej zbroi, na czarnym siedzący koniu, przewozi przez rzekę dwoje strwożonych dzieciaków, przytulonych do siodła i uśmiecha się do nich dobrotliwie. W głębi krajobraz z zamkiem. Nie w temacie jednak, ale w nieziemskim wprost uroku barw, leży siła tego obrazu. Tony ciemne, bez przejść i stopniowań obok siebie kładzione za przykładem florenckich quattrocentystów, łączą się w upajającą symfonię, jakiej podobnej chyba aż u Giorgiona trzeba szukać. Lecz tu farby są świeższe, a przeto świetniejsze. Po prostu wierzyć się nie chce, że z barw można taki niemateryalny, czysto muzyczny czar wydobyć. Innym obrazom Millaisa daleko do wyżyn Isumbrasa. Portrety lorda Beaconsfielda i sir Pageta są bardzo dobre w charakterystyce psychicznej, lecz w kompozycyi trzymają się szablonu oficyalnego. Sentymentalna, jakby Grottgerowska, scena pożegnania oficera z ukochaną kobietą, ujmuje tylko świetnością w odtworzeniu materyałów, zwłaszcza atlasu.



ILJA REPIN.
Portret Lwa Tołstoja z żoną.

Malowidłem, które pod względem kolorystycznego powabu może stanąć godnie obok Isumbrasa jest Rosetti'ego „Mariana". Dziewczyna anielskiej iście urody, o tym stałym typie Dantego Gabryela, na który składa się przepych wonnych włosów, namiętny żar oczu, zmysłowa pełnia wiśniowych ust i alabastrowa delikatność szyi — słucha w zadumie dźwięków gitary. Owiewa ją czar poezyi i przesubtelnionej miłosnej tęsknoty. Przecudna, mistyczna pieśń szafiru jej szaty podnosi ten erotyzm w sfery nadobłocznej czystości. Typ Maryany, a raczej jej życiowego pierwozoru, Mrs. Morris, powraca w „Spotkaniu Danta z Beatryczą", którego działanie, bądź co bądź silne, osłabia nadmiar literatury i uczoności, będący Achillesową piętą całego Prerafaelityzmu. Trzeci obraz Rosettiego „Joli Coeur", to prześliczna główka małej dziewczynki.

Z Burne-Jones'a, którego psychika według trafnego określenia Muthera — ma się w stosunku do Rosetti'ego, jak popiół do płomienia — okazano dwa głośne, powszechnie z reprodukcyi znane dzieła: „Zwierciadło Wenery" i „Miłość wśród ruin". W tej ostatniej wypowiada się cały artysta. Urok starych murów ,owitych bluszczem i różami, beznadziejny smutek i chorobliwa tęsknota tulących się do siebie istot ludzkich: oto kwintesencya tej sztuki, której koroną zawsze będzie „Król Kophetua". Kolorystycznie słabsze jest „Zwierciadło Wenery", któremu szkodzi nadmierna bladość tonów. Wesoły uśmiech budzi puszysta kocia główka i figlarne oczko w portrecie panny Dorotki Drew.

Wielbiciel wielkiej linii klasycznej Fidyaszowej dostojności Lord Leighton ma na wystawie prócz jednego w szlachetnym stylu utrzymanego portretu kobiecego dwie kompozycye: Maki snu" i „Powrót Persefony". Na obu płótnach doskonale rysowane nagie postacie o brunatnawej karnacyi lekkimi, zgrabnymi ruchy płyną przez powietrze. Klasycyzm trochę zimny i zbyt wyrozumowany.

Trzy doskonałe, Tycyanowskim majestatem tchnące, portrety (Tennysona, Lady Lytton i Waltera Crane), oraz dwie kompozycye dobrze charakteryzują pełną powagi a zarazem ideologii sztukę George'a Watts'a. „Miłość i obowiązek" to objaw tej strony jego artystycznej działalności, która dążyła do malowania filozoficznych czy etycznych idei. Trochę w tem pozy, ale w dobrym stylu. „Idea" nie psuje malarskiego wrażenia, bo allegorya wyraża się w zmysłowych substratach, nie podlegających zarzutom. W „Orfeuszu i Eurydyce" uderza przedewszystkiem to pełne gracyi przegięcie ciała, w którem Watts zawsze jest mistrzem.

Prace Madoxa Browna i Holmana Hunta demonstrują ujemne strony prerafaelityzmu: zbyt niewolnicze trzymanie się starych wzorów, zbyt naiwne i nieszczere udawanie prymitywów. Brown naśladuje starych Niederlandczyków, Rogiera van der Weyden i Quintyna

Massysa (Wycliff czytający biblię). Hunt w „Znalezieniu Zbawiciela w świątyni" daje wprost nieudolną, pokolorkowaną kaligrafię, która ma być niby Ghirlandajem. Prerafaelici tylko wtedy, gdy zapominają o regułach swego bractwa — jak to bardzo wcześnie uczynili najwięksi z nich — dają wartościowe dzieła sztuki. Takiem jest Hunta „Kozioł ofiarny", na śmierć samotną na piaszczystem wybrzeżu wielkiej wody porzucony. Jest zadziwiające, ile tu wzruszającego uczucia wydobyto, ile assocyacyi myślowych nasunięto, mimo zupełnego braku człowieka w całym obrazie!

Nie ulega wątpliwości, że prerafaelityzm, jako kierunek teoretyczny był zasadniczo chybiony. Nie można *par force* pakować do malarstwa nadmiaru literatury i sztucznej prymitywności. Ale wyznawali jego zasady ludzie o talencie dość wielkim, aby pogwałcić szare teorye. Stąd szereg dzieł o pierwszorzędnych zaletach malarskich, o ogromnej sile emocyonalnej i ideowej.

Jeszcze jeden obraz kapitalny jest w tej sali, przepełnionej malowidłami, które nie prędko będzie można po raz drugi zobaczyć na kontynencie — Orchardsona: „Młody książę". Dokoła lukullusowymi przysmakami zastawionego stołu Wildowscy gentelmani w rokokowych strojach wznoszą spienione kielichy na cześć książątka, które wygląda, jak marzenie poety o szczęściu i jest szczytem wytworności. Blade, przywiędłe barwy, dodają uroku tej subtelnej scenie.

(Dok. nast.)

Władysław Kozicki.



ITALICO BRASS.
Maski na „Piazetta" w Wenecyi.

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI.
Sekretarz Redakcyi: JAN PIETRZYCKI.

Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA".
Drukiem Artura Goldmana we Lwowie.



FRANCISZEK ŻMURKO: „ZADUMANA“
WŁASNOŚĆ GALERYI NAR. M. LWOWA.



JAN MATEJKO.
Pogrzeb Barbary Radziwiłłówny. Rysunek.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

PAŁAC SZTUKI WE LWOWIE.

GRUNWALDZKI AKT FUNDACYJNY.

„Działo się we Lwowie, dnia 28. czerwca 1910 roku, kiedy godność prezydenta stolicy tej części dawnej Polski piastował Stanisław Ciuchciński, a wiceprezydentami byli: Dr. Tadeusz Rutowski, Karol Epler i Dr. Tobiasz Aschkenaze.

„Rada miasta Lwowa na uroczystem posiedzeniu pod przewodnictwem wiceprezydenta Karola Eplera, pragnąc uczcić pięćsetną wiekopomną rocznicę zwycięstwa oręża polskiego pod Grunwaldem -- czynem, któryby przetrwał radosne dni tej rocznicy — i pragnąc, żeby ten czyn był świadectwem i utrwaleniem kulturalnej pracy i dorobku polskiego, wszczętego na tej ziemi przez Kazimierza Wielkiego, a prowadzonego tak wielkodusznie przez Władysława Jagiełłę, uchwala na wniosek dra Władysława Stesłowicza — wznieść we Lwowie, jako fundacyę miejską, Pałac sztuki — sztuce polskiej na pożytek i godne schronisko, narodowi polskiemu na chwałę, wielkiej chwili dziejowej na wspomnienie, a czasom potomnym na pamiątkę.

„W tym celu poleca Magistratowi i wszystkim odnośnym swoim organom, aby uchwała ta jak najrychlej przemieniła się w czyn“.

Uchwała zapadła jednogłośnie, w uroczystym nastroju Rady miasta Lwowa, wśród długo niemilknących hucznych oklasków. Akt fundacyjny spisany został na pergaminie i zaopatrzony podpisami wszystkich Radnych.

Załatwienie innych wniosków na powołanie do życia „grunwaldzkich domów“ — oświatowego, rękodzielniczego i ludowego odroczono, przekazując je na normalną drogę regulaminową.

* * *

Publiczne zbiory sztuki i narodowych zabytków miasta Lwowa nie mają pięciu lat. A jednak Lwów posiada dzisiaj Muzeum Narodowe w „kamienicy“ Króla Jana, która wnet odrodzi się z obalin i zaniedbania w godowej szacie partycyusza złotego wieku, co dał miastu najpiękniejszą wieżycę Korniakta, godna królewskiej rezydencyi. A muzeum to zawiera już największą publiczną galeryę portretów narodowych w tej dzielnicy, bogate starsze muzeum zabytków miasta Lwowa, poważny zaczątek zbrojowni. I posiada już wielką Galeryę narodową miasta Lwowa, dającą obok poważnego zawiązku galeryi starych mistrzów sztuki światowej coraz zupełniejszy obraz Sztuki polskiej od końca XVII-go wieku po dzień dzisiejszy, zacząwszy od malarzy obcych w Polsce malujących i „prymitywów“ sztuki polskiej, przez wszystkie fazy jej rozwoju, epokę największego rozkwitu po dzień dzisiejszy i żywą sztukę doby. W ciągu niewielu lat powiodło się przy silnej woli, niczem nie dającej się zwichnąć przewodniej myśli kierownictwa i obudzonem patryotycznem i kulturalnem poczuciu Reprezentacyi stolicy kraju, stworzyć instytucyę pierwszorzędną, która niebawem nie będzie potrzebowała ustępować przed żadną inną w Polsce, chociażby daleko starszą i rozwijającą się w wyjątkowych warunkach narodowej opieki i ofiarności.

Miasto Lwów, które przed laty darowało ofiarowaną sobie galeryę obrazów do Ossolineum, w którem ona stanowi połowę zbioru dzieł sztuki, zrozumiało nareszcie obowiązki stolicy kraju, przypomniało sobie prastare posłannictwo kulturalne i narodowe we wschodniej połaci i postanowiło odrobić zaniedbania przeszłości i silną wolą, wytężeniem swej ofiarności chce nadążyć tym, co je wyprzedzili. Kładły się w poprzek zawiści, osobiste i partyjne, niedouczona zarozumiałość, brak zrozumienia zadań i dróg, licha intryga, czy pospolita głupota — ale nie potrafiły miasta zwichnąć z wytkniętej drogi. W miarę powodzeń rosły ambicye i cele, zarząd nie przeląkł się coraz większych, starał się wyzyskać każdą sposobność — i stała się duża rzecz: Narodowa Galerya miasta Lwowa posiada już 1900 dzieł sztuki, w tem 250 imion polskich artystów, 1300 obrazów, w tem 740 polskich, prócz miniatur i rysunków, obok największego zbioru medalionów w Polsce. W tem dzieła pierwszorzędne, całe szeregi arcydzieł sztuki polskiej, w tem 18 dzieł Matejki, nie licząc rysunków, 22 Grottgera, 12 Leopolskiego, którego tylko we Lwowie poznać można w całej wielkości, tak samo jak A. Grabowskiego, Tepę (28), całą plejadę malarzy lwowskich od zaboru kraju, prawie już bez luki, a obok tego nieprzerwany szereg polskich malarzy, mistrzów i arcymistrzow w pierwszorzędnych już dziełach, lub coraz lepiej i bogaciej reprezentowanych, gwiazd co pogasły: Kotsis (9), Gryglewski, Gierymscy, Pruszkowski (20), Stanisławski (30), Żmurko, Czachórski, Wyspiański (60), Chlebowski (5), i tych, co świecą na wyżynach europejskiej sztuki, jak: Brandt, Chełmoński i idą przodem sztuki polskiej: Malczewski (40), Fałat, Axentowicz, W. Kossak, Boznańska, tylu innych, po chwilę ostatnią i jej najlepsze nadzieje. Rośnie galerya portretów i autoportretów polskich malarzy. Powolniej rozwija się galerya rzeźb. Rośnie ofiarność — nazwiska ś. p. Przybysławskiego, ś. p. Wojciecha Dzieduszyckiego — czy nieustających w ofiarności: Toepfera, z Dąbczańskich Budzynowskiej, posła Wł. Kozłowskiego, hr. Mierowej, br. Ziemiałkowskiej, Matczyńskiej, Cybulskiego i innych, zapisały się na złotej karcie zasłużonych około lwowskiej narodowej instytucyi, zrozumienie jej kulturalnej i narodowej roli staje się co raz powszechniejsze.

Ale warunkiem dalszego rozwoju, racyonalnego, celom narodowej i artystycznej pedagogii odpowiadającego rozmieszczenia, sprostania zadaniom kultury smaku, podniesienia poziomu sztuki i jej znaczenia cywilizacyjnego, budzenia zaufania do wielkiej instytucyi i co zatem pójdzie, co raz większej ofiarności — to godne pomieszczenie, własny, wspaniały, przyciągający swoich i obcych — Pałac Sztuki.

Na dziś — niech się rozejdzie wiadomość, która przejmie z pewnością żywą radością wszystkich, którzy ogrom zadania i jego narodowe znaczenie dla Lwowa, dla wschodnich ziem Polski, dla sztuki polskiej zrozumieli: przygotowania do powołania do życia Grunwaldzkiej fundacyi pałacu Sztuki we Lwowie są w pełnym toku, liczne przeszkody już przezwyciężone, Prezydyum miasta dziś jednej myśli co do wielkiego zadania, niebawem stanie przed Radą z wyborem placu i wnioskami co do podjęcia budowy.

T. R.

TEŚĆ SAMOZWAŃCÓW.

Skrzętny konterfekcista Jerzego Mniszcha, wymieniwszy na portrecie, do zakrystyi lwowskich Bernardynów przeznaczonym, wszystkie tytuły wojewody sandomierskiego, nie omieszkał dodać, że takim, jak on go przedstawił, był ojciec Maryny Mniszchówny w 1610 roku pańskim, a sześćdziesiątym drugim własnego żywota.

Ponury, a zacięty starzec, o posępnem oku, groźny nawet na tem nie bardzo zdarnem malowidle, dumny, wspaniały w swojej delii i kwiecistym żupanie, z tą ręką, osadzoną za pasem i drugą na karabeli — takim mógł być Jerzy Mniszek istotnie w sześćdziesiątym drugim roku swojego życia.

Ale w tym poczynającym się ledwie siódmym krzyżyku twarz wojewody jakoś kanciastą się stała, na jej wierzch wyszły kości policzkowe i nos był taki, jak u krogulca zakrzywiony i delia jakby przyciężkiem na barki mu spadła brzemieniem i dużo bolu, albo choroby patrzało z tych czarnych oczu, w r. 1610. *Heu quantum mutatus ab illo...* Zgoła innym bowiem był pan wojewoda sandomierski jeszcze przed pięciu laty, kiedy przesławny Łukasz Kilianus igiełką na miedzi uwieczniał jego pięknie przystrzyżoną, bodaj czy nie ufryzowaną brodę, wąs stojący z węgierska i bujny czub włosów na głowie i jowiszową zmarszczkę na czole [1]). Naonczas jeszcze w owalu, dokoła portretu, biegł niezwykły tytuł: *Magni Moscoviae ducis socer* — wielkiego książęcia Moskwy teść — a usłużny sztycharz aż w piśmie świętem, w Tobiaszowej księdze, znalazł wytłumaczenie tego zdarzenia, które wielką chlubą i jeszcze wiekszą nadzieją spadło na dom Mniszchów: „Bojącemu się Boga ma się dostać za żonę córka twoja i dlatego jej inszy mieć nie mógł“. Nie mógł jej mieć inszy tylko... Dymitr Samozwaniec!



PORTRET JERZEGO MNISZCHA.
(Muzeum Nar. im. króla Jana III).

I jeszcze nie takim, jak go przedstawił, pracujący dla zakrystyi lwowskich Bernardynów malarz, był Jerzy Mniszech na medalu owalnym, który jeżeli nawet — jak chce numizmatyka — nie jest współczesnym [2]), to w każdym razie z dobrego współczesnego portretu został zrobiony. Na owym medalu rysy ojca Maryny Mniszchówny jakby zgrubiały i obwisły, czub na głowie zwichrzył się, broda wykrągliła — ale jest to zawsze jeszcze mąż w sile wieku, z dumnie na ramionach sfaldowaną togą senatora rzymskiego — jeszcze ciągle znać na nim tę siłę piekielną, która go niosła aż na tron carów moskiewskich.

[1]) Miedzioryt Kiliana, reprodukowany często w literaturze Mniszchowskiej. Szczegółowy opis: Fr. Kopera: Spis rycin w zbiorze Em. hr. Hutten-Czapskiego. Kraków 1901. nr. 1304.

[2]) Medal srebrny lany z portretem Mniszcha i jego herbem, oraz napisem: *Georg. Mniszek Palat. Send. Leop. Samb. Meden. Cap. Rus. Zup.* — opisany u Raczyńskiego nr. 96. u Bentkowskiego nr. 93. podniesione w katalogu Czapskiego przeciwko autentyczności tego medalu zarzuty nie wytrzymują krytyki, bo że Niesiecki w herbarzu swoim nie wiedział o tem, że Mniszech był starostą lwowskim, samborskim, medynickim i żupnikiem ruskim, to dowodzi, że heraldyk ten odnośne miejsce odpisał dosłownie z Paprockiego, który jeszcze o tem wiedzieć nie mógł.

Tymczasem na obrazie lwowskim, to już tylko: *PP. Bernardinorum largissimus benefactor et fundator* — szczodry dobrodziej kościoła, jakby w ten sposób zarabiający na wstęp do nieba, na odpuszczenie wszystkich wielkich grzechów swojego żywota.

W r. 1610 pozostały Jerzemu Mniszchowi wszystkiego trzy lata życia (um. 1613). Ten starzec o schorzałym, umęczonym wyrazie twarzy, powrócił właśnie z kilkuletniej niewoli moskiewskiej, gdzie na własne oczy oglądał sromotny upadek wszystkich swoich dumnych i ambitnych planów. Wracał już nie jako teść cara moskiewskiego, samozwańca wprawdzie, ale potężnego, który swoją osobą zainteresował całą chrześcijańską Europę — lecz, jako teść drugiego awanturnika, pospolitego, w daleko gorszym stylu, grubych obyczajów, a o nim już sam wojewoda i wszyscy wiedzieli, jako pospolitym jest oszustem.

Wracał, zostawiwszy córkę swoją na pastwę złej przygody, nie pojednany z nią. Ani błogosławieństwa ojcowskiego nie udzielił, ani jej nie pożegnał, tak jakby chciała ona — nieszczęsna a dumna, jako jej rodzic i jako on chciwa, władzy, znaczenia i tak samo dzielna, odważna, życie własne ryzykująca, Maryna Mniszchówna.

Był tedy aż tragicznie wielkim w swojej zaciętości i w rozpierającej pierś jego dumie ten starzec wówczas, gdy jakiś mistrz lwowski malował jego konterfekt dla lwowskich Bernardynów. Za tem wysokiem czołem kłębiły się snać żmije jadowitych wspomnień i gorsza jeszcze od nich zmora zawiedzionej ambicyi. Bo wszak przed czteru zaledwie laty (marzec 1606) jechał w tryumfie do Moskwy, witany po drodze jakby jaki pan udzielny, a jego Maryna jak jejmość carowa. W pas mu się kłaniali bojarowie, wychodzili przeciwko popi z drzewem żywota, po lewej ręce Dymitra Iwanowicza było jego miejsce w cerkwi, w biesiadnej izbie i w tańcu, a pan Marcin Stadnicki w tryumfalnej mowie sławił „dom, rząd JMci Pana Wojewody sandomirskiego, radę, rozsądek i uważanie przyszłych rzeczy na szczęśliwe powodzenie wielom i samemu sobie“.

Samemu też sobie zawsze najbardziej rad był pan wojewoda. Tam, gdzie jego duma, jego interes, jego zysk, tam w sercu jego nie było miejsca na czułość, ani nawet na wstyd rycerski. I aż strasznym był w chciwości złota i tego złota pełną garścią rozrzucaniu — potwornym, gdy dla własnego wyniesienia stręczył Zygmuntowi Augustowi Barbarę Giżankę, a tak samo, gdy jak sęp rzucał się na dostatki zmarłego króla, gdy w samej katedrze wawelskiej w czasie koronacyi Henryka Walezego ciśnięto mu hańbę w oczy, gdy wreszcie na dobrach koronnych prostego się dopuszczał przeniewierstwa.

Dla nasycenia własnej dumy i ambicyi rzucił własną córkę na bardzo niepewny i niebezpieczny tron moskiewski, ale w tej dumie drgała także struna... złota. Milion złotych polskich, obok innych kosztowności obiecał wypłacić Dymitr Samozwaniec na spłatę długów wojewody[3]). Bo dzierzyciel tylu starostw, wśród których znajdowała się taka kopalnia złota, jak ekonomia samborska ze wszystkiemi żupami solnymi, człowiek, który dwudziestu komięgami spławiał sól do Gdańska, żył sam w ustawicznych długach i ciągłej opresyi pieniężnej.

Ale też i skarbów świata chyba by nie starczyło na urzeczywistnienie wszystkiego, co w tych ponurych oczach tliło. Jakaś spóźniona już nieco, ale renesansowa monumentalność była w duszy wojewody sandomierskiego: kiedy odnowił zamek samborski, to tak wspaniale, że aż król Zygmunt III. był markotnie zawstydzony; kiedy swój własny zamek wystawił w Laszkach murowanych, to była to jedna z najwspanialszych rezydencyi nie tylko polskich, ale i europejskich[4])“ — kiedy go parkiem ozdobił, to „kto wie, czy nie należało by go uważać za pierwszy w Polsce monumentalny objaw umiłowania natury, ujętej w ramy sztuki“ — i... tak samo, gdy wzniósł gmach intrygi moskiewskiej, to zdumioną była cała Europa.

Bo jego wyłącznem dziełem jest ten rozdział historyi polskiej z Samozwańcami, Kłuszynem, carami Szujskimi. Mogli jedni wierzyć, drudzy niedowierzać Dymitrowi, ale Jerzy Mniszech wiedział wszystko, wiedział jasno i dokładnie, że pierwszy Dymitr jest samozwańcem, a drugi oszustem, a jednak dał córkę jednemu, popchnął ją później w objęcia drugiego, z całą świadomością i złą wiarą, z całym aż tragicznym fałszem.

Data naszego portretu, 1610, jest datą ostatniego aktu tragedyi Mniszchowskiej. Po długiej niewoli, w której nieraz z niedostatku żywności „osłabiał na zdrowiu“, wrócił ojciec Maryny z poczuciem upadku swoich ambitnych planów i z tem gorzkiem przeświadczeniem, że „u Moskwy na weselu nie daj Boże bywać“.

A jeżeli jako starosta lwowski wkroczył w tym czasie do Lwowa, to hołdu i czołobitności mógł być pewien przedewszystkiem od tutejszych Bernardynów. W ich bowiem anniwersarzach imię Mniszcha następowało zaraz po królu i arcybiskupie lwowskim, nawet przed imieniem hetmana Stanisława Żółkiewskiego. Był bowiem Jerzy Mniszech najszczodrobliwszym dobroczyńcą i fundatorem, będącego właśnie na ukończeniu kościoła Bernardynów, wspierał budowę, nietylko bezpłatnym kamieniem z własnych i królewskich kamieniołomów w Polanie, nietylko cegłą z własnej cegielni, ale co ważniejsza możną protekcyą i opieką. Jako starosta lwowski brał udział we wszystkich komisyach, gdy się toczył spór zakonu z miastem co do miejsca pod kościół i sposobu wcielenia go w obręb fortyfikacyi miejskich — więc kto, jak kto, ale wojewoda sandomierski zasłużył w pierwszym rzędzie na to,

[3]) Hirschberg Aleksander: Dymitr Samozwaniec. Lwów 1906. Maryna Mniszchówna. Lwów 1908.

[4]) Łoziński Władysław: Prawem i lewem. T. II.

ażeby portret jego zawisnął w zakrystyi bernardyńskiej.

Jakoż zawisnął i wisiał przez lat trzysta, poczem oddany z pietyzmem do Muzeum Narodowego im. Jana III. pozostaje tutaj w bezpiecznem i pewnem przechowaniu.

Niewątpliwe dzieło jednego z lwowskich malarzy, w początkach wieku XVII. zatrudnianych przez Mniszchów, a niekiedy ich wierzycieli, nie odznacza się niniejszy portret, po za tem, że jest cennym i charakterystycznym zabytkiem sztuki lwowskiej i przyczynkiem do ikonografii ojca Maryny Mniszchówny — większymi zaletami pędzla. Na ciemnem tle postać wojewody poniżej kolan, w futrzanej szubie, w żupanie w kwiaty, zapiętym na szereg guzów, z prawą ręką za pasem, lewą opartą na mieczu. Broda bujna czarna i takież wąsy; napis po prawej stronie od góry: *Georgius de Magna Kunczyce Mniszech Palatinus Sandomir. Leop. Samborien, etc. Capitaneus in postrema Coenobii Leop. PP. Bernardinorum erecta per annos 22. insignis sumptibus largissimus benefactor et fundator.* Po lewej stronie od góry herb Mniszchów siedm piór strusich i litery: P*(alatinus)* S*(andomiriensis)* L*(eopoliensis)* S*(amboriensis)* M*(edensis)* C*(apitaneus)* Z*(uparius)* R*(ussiae) A. D. 1610. Aetatis 62*

Jerzy Mniszech lubił się portretować i zostawił po sobie sporo konterfektów. W samych Laszkach murowanych jeszcze w r. 1748 było siedm jego portretów [5]), z których część przeszła następnie do zamku w Wiśniowcu i w naszych dniach rozprószyła się po świecie. O jednym z nich, z medalionem Zygmunta III. zawieszonym na szyji wojewody sandomierskiego, wspomina F. M. Eysymont w opisie zamku wiśniowieckiego [6]). Portret Jerzego Mniszcha (popiersie z brodą i we futrze) znajduje się także w Willanowie [7]). Z pomiędzy rycin wreszcie, oprócz wspomnianego wyżej sztychu Łukasza Kiliana, wspomieć należy jeszcze o litografii, pomieszczonej w czasopiśmie „Lwowianin" w r, 1842, a przedstawiającej w obramieniu gotyckiem(!) popiersia Maryny Mniszchówny, Dymitra Samozwańca i Jerzego Mniszcha. Mimo, że cały obrazek ten jest fantastyczny, portret Mniszcha na nim robiony był może z jakiego olejnego portretu, albo też ze sztychu Kiliana, na co wskazuje ogólne podobieństwo rysów.

[5]) „Inwentarz zamku laszeckiego" — rękopis ze zbiorów dra Aleksandra Czołowskiego.

[6]) „Kłosy" XXX. str. 734.

[7]) Album willanowskie str. 170.

Franciszek Jaworski.



MARCIN von MEYTENS
ur. w Stokholmie 1695, um. w Wiedniu 1770.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

WIT STWOSZ W SALZBURGU I WIEDNIU.

Suum cuique. Tym, który wskazał nam, że Stwosz utrzymywał żywe stosunki z krajami naddunajskimi, że tam dzieła swe wysyłał, był zasłużony około badań nad Stwoszem Niemiec, R. Bergau. Dziwna rzecz, że aż do ostatnich lat nikt z Niemców nie poszedł za wskazaniem Bergaua, smutna rzecz, że Polacy nie poszli za tem wskazaniem. Energia polskiej akademii i polskich uniwersytetów wysilała się nad szukaniem dowodów, że Stwosz był Niemcem z Norymbergi i Szwabem z Harro, dowodów, które tak smutny tryumf święciły i tak smutną śmiercią pomarły — poszukiwanie zaś dorobku Stwosza leżało odłogiem. Przed trzema laty podjęliśmy pracę, wskazaną przez Bergaua, dziś z czytelnikami lwowskiej *Sztuki* rezultatami dotychczasowej pracy się dzielimy.

Zaczniemy od Salzburga — od salzburskiej „Predelli“ (Tabl. I.) i „Ukrzyżowania“. (Tabl. II.) Przed trzema laty fejletonem, pisanym z Salzburga, daliśmy znać polskim dziennikom, że w Salzburgu istnieją niezauważone dotąd przez nikogo dzieła polskiej kultury — powiedzieliśmy wtedy ledwo połowę, ledwo ćwierć, reprodukcye powodzią słownych dowodów zastępując. Dziś możemy wypowiedzieć resztę i wszystko, bo, dzięki istnieniu *Sztuki*, możemy dać reprodukcye tych dzieł. A wobec tego jesteśmy już zwolnieni ze wszelkich opisów. Czytelnik ma przed oczami „Predellę‘, może porównać ją z „Predellą“ krakowską, sam własne o autorstwie jej wyrobić sobie zdanie. Pozostaje nam tylko kilka uwag, wynikających z porównania tych uderzająco do siebie podobnych dzieł. Jak wiemy krakowska „Predella“ nie jest kompletna i nie dochowała się do naszych czasów w całości. W r. 1850, gdy restaurowano ołtarz Maryacki, zebrano resztę istniejących figur „Predelli“ i zestawiono je dość dowolnie. Otóż salzburska „Predella“ daje nam dokładny obraz jak krakowska niegdyś wyglądała. Brak jest w krakowskiej figur najważniejszych, brak postaci N. Panny, króla Dawida, grającego na harfie i Jessego, z którego piersi drzewo Jessego wyrasta. Te szczegóły w stanie doskonałym dochowały się w Salzburgu, ta też salzburska „Predella“ będzie wzorem jak w przyszłości krakowską restytuować nam wypadnie.

* * *

Rozpoznanie nasze, że salzburska „Predella“ jest dziełem Stwosza z lat 1500 — 1510 znalazło w Niemczech potwierdzenie i uznanie. Co prawda stało się to w formie bardzo oryginalnej. Gdym przed laty trzema uświadomił zarząd Carolino-Augusteum w Salzburgu, co w swych murach posiada — zjawiło się w Niemczech w następnych latach dwóch pisarzy, którzy te stwoszowskie dzieła „odkryli“. Nie będę tu powtarzał mego protestu, ogłoszonego niedawno w krakowskiej *N. Reformie*, mniej bowiem o osobiste sprawy, więcej o rozpoznanie dzieł wielkiego artysty chodzi. Nie mam nic przeciw temu, że p. W. Vöge w ostatnim, czerwcowym numerze lipskiej *Monathefte für Kunstwissenschaft* sobie odkrycie salzburskiego „Ukrzyżowania“ przypisuje, zastrzedz się tylko muszę przeciw wyrokom i rozpoznaniom, tam wydanym. A uczynię to najlepiej, wypowiadając tu sąd nasz o tem dziele.

Salzburskie „Ukrzyżowanie“, pochodzące z kaplicy górniczej w Hallein, własnoręcznem dziełem Stwosza nie jest. Należy ono do ołtarzów, które wyszły z jego warsztatu, a w ogromnej większości są pracą jego czeladników. Takich dzieł półstwoszowskich i rzekomo stwoszowskich posiadamy pokaźną ilość. Dzieje się to tak, że mistrz wykonuje projekt całości, a dawniejsze swoje pomysły rzeźbiarskie, znane z innych ołtarzów figury kopiować każe. Czeladnicy i robieńce parafrazują dzieła mistrza, czasem kopiują dzieła mistrza. Bardzo często zdarza się, że mistrz sam własną ręką kończy zaczęte przez czeladników dzieła. Kto dzieła Stwosza czytać umie, ten, patrząc na rzeźby jego czeladników, co chwila zdumionym jest wspaniałym szczegółem w miernej nierzadko figurze. Stwosz odbiera figurę od czeladnika — i najczęściej głowę figury — osobiście własną ręką kończy. Bardzo często zdarza się, że cały ołtarz robią czeladnicy, główną figurę wykonuje sam mistrz; „Ukrzyżowanie“ salzburskie zanalizować łatwo. Jest to robota czeladników i naśladowców Stwosza. Czeladnik parafrazuje figurę Św. Jana z krakowskiego Maryackiego ołtarza. Święta Magdalena zaplotła tu z bolu ręce zupełnie tak, jak na stwoszowskiej „Norymberskiej Madonnie“. Żołnierz na prawym brzegu ołtarza jest parafrazą takiegoż żołnierza na stwoszowskim ołtarzu w Münnerstädt. W predelli „Ukrzyżowania“ są stwoszowskie motywa, nieudolną jednak ręką robotnika. wykonane. Aktywem i perłą ołtarza jest figura Chrystusa. Rysunek ciała jest prześliczny, wypowiedzenie aktu ludzkiego jest śmiałe i znakomite. Ogromnych zalet tej figury nawet barbarzyńska polichromia, nawet dewastacya wandalskich rąk nie zakryła. Jest możliwem, że postać Chrystusa wykonaną według genialnych, stwoszowskich Krucyfiksów, skończył sam mistrz, nie jest wykluczonem, że ten Krucyfiks salzburski jest własnoręcznem dziełem Stwosza. W tej postaci, w wykonaniu głowy figur, towarzyszących „Ukrzyżowaniu“, widzimy czcigodną rękę wielkiego naszego artysty.

* * *

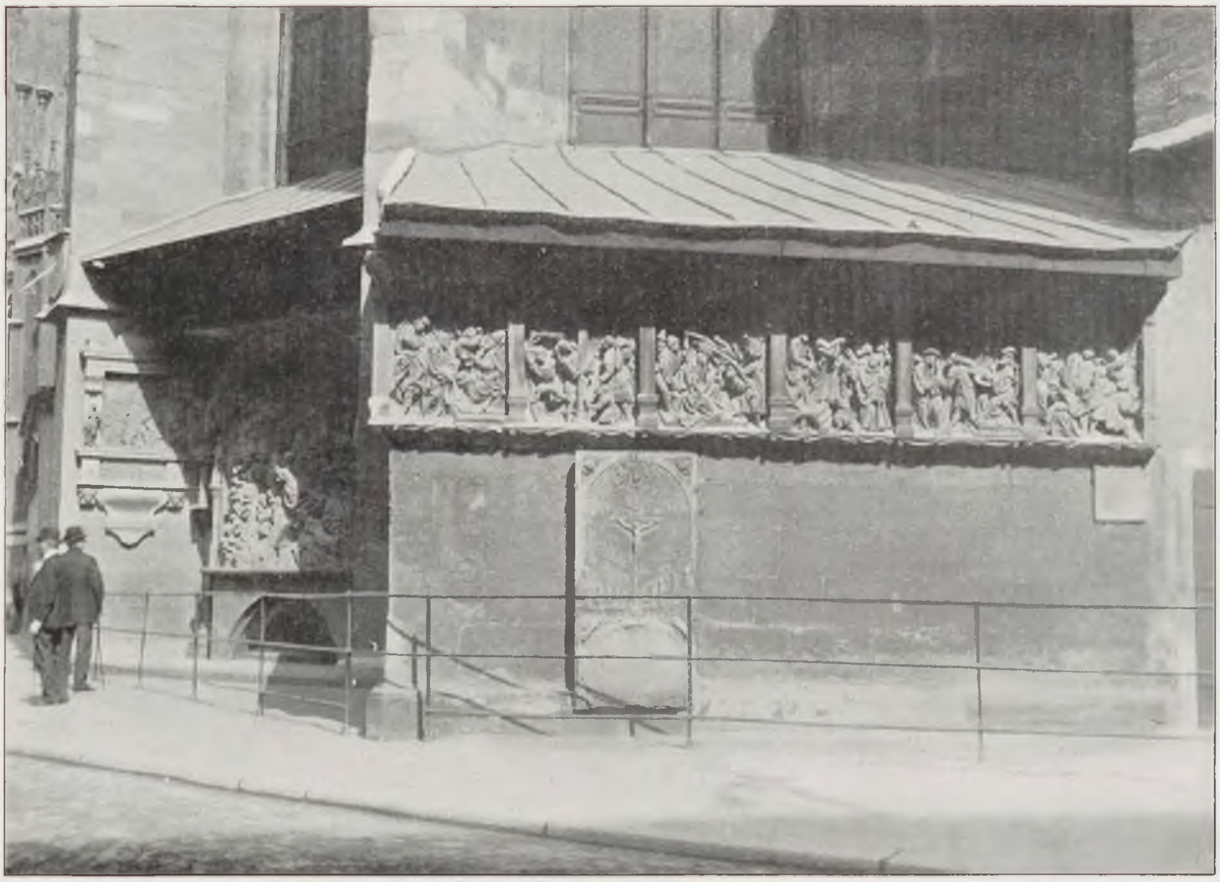
Brak świadomości, tak artystycznej, jak historycznej sprawił, że gdy o naszą średniowieczną plastykę chodziło, przyczynę wzięto w Krakowie za skutek, że nie spojrzawszy w chronologię artystyczną środkowej Europy, nauka polska ciężką omyłkę co do genezy polskiej, śre-



Pracownia Stwosza. Współudział jego. Tablica II.

UKRZYŻOWANIE.

Z górniczej kaplicy w Hallein, dziś w Carolino-Augusteum w Salzburgu.



Tablica III.
KAPLICA PRZY WSCHODNIEJ ŚCIANIE KOŚCIOŁA ŚW. SZCZEPANA W WIEDNIU.

dniowiecznej sztuki popełniła. Istnieją w Tyrolu, w Austryi, w całych Niemczech rzeźbiarskie motywa, znane nam z dzieł Stwosza w Polsce. Zatem rozumowano, że te motywa są źródłem, z których natchnienie czerpał Stwosz, to szkoła, w której się kształcił. Co za nieszczęsny stosunek przesłanek do wniosków! Prawdą jest, że w Austryi i Niemczech są teżsame rzeźbiarskie motywa, jak na krakowskich dziełach Stwosza, atoli powstały one nie przed Stwoszem, lecz po Stwoszu. Stwosz, jeśli o środkowo-europejską rzeźbę XV. i XVI. w. chodzi, był przyczyną późno-gotyckiej średniowiecznej plastyki, a nie jej skutkiem. Jeśli dziś w całych Niemczech w Austryi, nawet w Siedmiogrodzie jest conajmniej dwadzieścia parafraz „Ogrojca" Stwosza, to prawzór, pierwszy egzemplarz i oryginał tychże „Ogrojców" jest w Krakowie. Potężny geniusz tak zaciężył i zaważył na twórczości środkowej Europy, że żadnego rzeźbiarza komponującego „Ogrojec", nie stać na myśl kompozycyjną nową, on znany, stworzony przez Stwosza typ kopiuje lub parafrazuje. Takich parafraz mamy na kościele św. Szczepana w Wiedniu kilka, na tym kościele jest wielka kamienna rzeźba „Pożegnanie Chrystusa z Maryą", naśladowcze, choć pełne talentu dzieło ucznia, czy też epigona Stwosza, na tym kościele jest „Ogrojców" parafrazujących Stwosza aż dwa. Jeden „Ogrojec" jest wewnątrz kościoła, drugi na zewnętrznej ścianie. Stworzył je talent mały, szerzej też o tych plagiatach rozpisywać się nie będziemy. Uwagę naszą zwraca tam inne artystyczne indywidyum i rzeźbiarz dużego talentu.

Na zewnątrz kościoła Św. Szczepana, na przybudówce wschodniej (tabl. III.) jest sześć rzeźbionych reliefów, przedstawiających sceny z męki Chrystusowej (tabl. IV., V., VI.). Na rzeźby te nikt dotąd nie zwrócił uwagi, nikt ich nie zbadał, wiedeńska historyografia sztuki nic o ich powstaniu nie wie i powiedzieć nie jest wstanie. A przecież rzeźby te godne są poważniejszego studyum. Przedewszystkiem naszym obowiązkiem jest zarejestrować je, bo w każdym calu tych rzeźb widać wpływ krakowski i krakowską szkołę. Rzeźbił te reliefy jakiś dzielny artysta, wykształcony w stwoszowskim, krakowskim, lub norymberskim warsztacie. Jak wszyscy naśladowcy wszystkich wielkich artystów świata, tak i autor tych scen naśladuje tu i powtarza głównie błędy Stwosza. Gwałtowność ruchów Stwosza widać tu w każdej postaci, członki ciała tu jeszcze bardziej, niż u Stwosza, rozrzucone, gra wyrazu twa-



Wit Stwosz. PREDELLA W CAROLINO-AUGUSTEUM W SALZBURGU. Tablica I.

rzy, gra ruchów rąk i nóg opowiadają nam o roli, jaką artysta im plastycznie wypowiedzieć kazał. Wszystkie te rzeźby, bez wyjątku, są kopiami, lub co najmniej parafrazami ze znanych dzieł Stwosza, przedewszystkiem ze scen reliefowych jego norymberskiego „Różańca“, polskie typy, te tak poza warsztatem wielkiego artysty. Rzeźbił je uczeń jego, w jego pracowni wykształcony, niezależnie jednak od niego tworzący. Pracuje opanowany zupełnie wpływem swego mistrza, wykazuje jednak mimo naśladownictwa talent ogromny. Jeśli weźmiemy pod uwagę dzieła wszystkich



Krakowianin Paweł Khölbl (?) Tablica IV.

CHRYSTUS PRZED KAJFASZEM. — BICZOWANIE.

Rzeźby na kościele św. Szczepana w Wiedniu.



Krakowianin Paweł Khölbl (?) Tablica V.

CHRYSTUS PRZED PIŁATEM. — UPADEK POD KRZYŻEM.

Rzeźby na kościele św. Szczepana w Wiedniu.

znane w literaturze stwoszowskiej slavische Typen und polnische Geschichter, widać w każdej scenie.

Wykluczamy bezwarunkowo współudział Stwosza w powstaniu tego dzieła. Ono zrodziło się znanych nam epigonów Stwosza, to nie wykluczając Pawła z Lewoczy, ten wiedeński twórca jest z nich najbardziej utalentowanym. Pojmuje on temat, energicznie i namiętnie go wypowiada. Te wiedeńskie reliefy wyróżniają się zaszczytnie

z powodzi rzeźb i ołtarzów, które w XVI. w. wykonali epigoni genialnego naszego rzeźbiarza.

Kto jest autorem tych kamiennych rzeźb na kościele Św. Szczepana? Dużo trudu zadaliśmy sobie, aby na to pytanie odpowiedzieć, niestety bardzo skromne są wyniki naszej pracy w tym kierunku. Potrafiliśmy tylko tyle stwierdzić, że w tym czasie, w którym powstają te reliefy, w początku XVI. wieku, pracuje w Wiedniu Paweł Khölbl z Krakowa, dworski kamieniarz i budowniczy. On, jak nas uczy Karol Heideloff (Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland str. 31 i 33) przybywa wtedy z Krakowa, stawia krużganek koło Augustyanów, jest budowniczym kościoła Św. Szczepana, nosi tytuł: Hofsteinmetz und Baumeister. Uderzająca to zaprawdę rzecz, że wtedy właśnie, kiedy ów Krakowianin, Khőlbl, dworski kamieniarz, nad wykończeniem kościoła Św. Szczepana pracuje, powstają na tymże kościele Św. Szczepana nasze piękne kamieniarskie dzieła. Nie wolno nam kategorycznie twierdzić, jakoby Khölbl był autorem tych reliefów, wolno jednak to prawdopodobieństwo zanotować. Może przyszłość domysł nasz potwierdzi, a przez to zaś zdobytem zostanie nowe, nieznane nazwisko ucznia Stwoszowego.

* * *

Ze czcią i ze strachem zbliżamy się do wielkiego Krucyfixu, który zdobi prawą nawę kościoła Am Hof w Wiedniu. (Tabl. VII, VIII.) Niechże czytelnik pozwoli, że spiszemy nasze wrażenia tak, jak one się rodziły. Zatrzymał nas przed sobą ten wspaniały Krucyfix całym szeregiem znamion, właściwych wszystkim Krucyfixom Stwosza. Jest on krewnym wszystkim, od krakowskiego Maryackiego począwszy, aż do przesławnego arcydzieła z kościoła Św. Ducha, tej perły, która, jak Bode mówi, jest jednem z najpiękniejszych dzieł niemieckiej (sic) sztuki, a która dziś norymberskie Muzeum Germańskie stroi. Raczy czytelnik stwierdzić, że jest on podobnym do Krucyfixu ze Salzburga, którego reprodukcyę tablica II. podaje. Przepyszny rysunek ciała, niesłychana znajomość anatomii, mówi nam o autorstwie Stwosza. Te otwarte usta Zbawiciela są w Krucyfiksie Am Hof takie same, jak na krakowskim Krucyfiksie, wyraz twarzy, czesanie włosów niewolniczo norymberski, stwoszowski Krucyfiks przypomina. Nie brak szczegółu niezawodnego, jeśli chodzi o rozpoznanie dzieł Stwosza: Stwosz prawie zawsze rzeźbiąc zarost mężczyzny, górną wargę, wolną od wąsów pozostawia; tę nieomylną cechę ma wiedeński Krucyfix Am Hof. Spojrzmy na szczegół charakterystyczny u Krucyfixów Stwosza. Nogi Chrystusowe gwoździem przebito, cały ciężar ciała spoczywa na tej straszliwej ranie, Stwosz markuje to w ten sposób, że od gwoździa powstaje fałd skóry, ciężarem sfałdowanej. Patrzmy teraz na Krucyfix wiedeński, nawet tego szczegółu tutaj nie brakuje, nawet i ten charakterystyczny znak Krucyfix Am Hof posiada. Rozglądnijmy się po kościele. Oczy nasze odrazu patrzą na tęczę tej gotyckiej świątyni, Krucyfixu tam szukają — niemasz go — mierzymy oczami Krucyfix bocznej nawy — wielkość jego dokładnie na tęczę tego kościoła się nadaje. A na tych podstawach twierdzimy: był na tęczy



Krakowianin Paweł Khölbl (?) Tablica VI.
CIERNIEM KORONOWANIE. — URĄGANIE.
Rzeźby na kościele św. Szczepana w Wiedniu.

kościoła Am Hof Krucyfix, wykonany przez Stwosza. Przyszła barokowa restauracya kościoła i to dzieło Stwosza z tęczy usunęła. I ów Krucyfix jest tym, który oglądamy dziś w prawej nawie kościoła.

Mozoliliśmy się bardzo, aby dowiedzieć się czegoś o znalezionem przez nas dziele. Stare akta powiedzieć o dziejach tego Krucyfixu. W kościele Św. Szczepana zawieszono kopię tegoż Krucyfixu, a nawet o tem niewiadomo, kiedy to się stało. Jedyna wiadomość, jaką o naszym Krucyfixie mamy, jest ta, że papież w r. 1834 odpusty jakieś z modlitwą przed tym Krucyfixem łączy.

Powtarzamy raz jeszcze, że ze strachem zbli-



Wit Stwosz. Tablica VII.

KRUCYFIKS
w kościele Am Hof w Wiedniu.

kościelne Am Hofe nie istnieją. Zarząd kościoła nie jest nam w stanie nic powiedzieć o pochodzeniu, ni dacie powstania tego dzieła. Znakomity znawca starego Wiednia p. Kurth Rathe, zapytany przez nas w tej sprawie, nic nie był w stanie żyliśmy się do tego Krucyfixu. Osamotnieni w kwestyi tego dzieła, pozbawieni wszelkich dat, boimy się, aby nie wpaść w pomyłkę. Nie ulega pytaniu, że Krucyfix ten należy do dorobku Stwosza. Atoli i nie wykluczamy tego, że mógł

niemiecki rzeźbiarz przed r. 1834 norymberskie Krucyfixy Stwosza sparafrazować i wiedeński kościół nim ustroić. A to się usuwa z pod na-żeby zdjąć z Krucyfixu całe warstwy lakierów i farb, któremi rzeźbę okryto, nie mamy przeto możności zbadania wieku drzewa, z którego



Wit Stwosz. Tablica VIII.

KRUCYFIKS
w kościele Am Hof w Wiedniu.

szej kontroli. Ostatniego zdania naszego w sprawie autentyczności i autorstwa tego Krucyfixu dziś wypowiedzieć nie możemy dlatego, bo nie mamy sposobności, władzy, środków, ani mocy, dzieło wykonano. Z temi wszystkiemi zastrzeżeniami twierdzimy, że wiedeński kościół Am Hof posiada prześliczne dzieło Wita Stwosza.

Ludwik Stasiak.

FRANCISZEK ŻMURKO.

Postać kobiety była zawsze nadzwyczaj ponętnym tematem dla malarza, talentem obdarzonego. Piękność jej ciała, pełna powabu, tak w bogactwie pięknej, harmonijnej linii, a szczególniej w karnacyi stanowi nadzwyczaj wdzięczny motyw uchwycenia i oddania tych wszelkich zmian barw przy zmiennem oświetleniu.

Pierś, pokryta białością, jakby puchem łabędzim, to złotem, lub silną czerwienią, gra w tysiącach barw i jej walorów. Ta właściwie zaleta kobiecego ciała nęciła zawsze malarzy i każdy z nich odnachodził w karnacyi coraz to nowe barwy i potrafił wyrobić sobie specyalny typ, który w najrozmaitszych przedstawiał waryantach. A obok tej nieskończenie bogatej skali kolorów uwydatniają się i piękne linie piersi, bioder i ramion, jak i całej postaci dają znów nowe wątki do stworzenia dzieła sztuki.

Tajemnicza, niezbadana, trudna do rozwiązania zagadka, to strona duchowa. W błysku oka, w ruchu muskułu twarzy, uwydatnia się nieraz jej charakter i z mało znaczących rysów wybija się to, co może być dopowiedzeniem strony duchowej, a tak tajemniczej. Może dlatego sama natura obdarzyła kobietę takim nieraz wdziękiem i pięknością, aby pod tą piekną powłoką ukryć ciemne strony jej charakteru, aby była zawsze tym nęcącym oko przedmiotem, pociągającym ku sobie swą zewnętrznością. W każdym rysie twarzy wyraża się strona duchowa, którą bystry obserwator łatwo spostrzeże, a wydobycie i sharmonizowanie tych rysów i napięcie ich siły do jednego stopnia, stają się motywem bez końca dla artysty, który w tysiącznych powtarzany odmianach, zawsze ciekawym i niedopowiedzianym będzie.

Sharmonizowanie wszystkich rysów i linii do jednego stopnia i siły, może wyrażać całą jej tajemniczość, stać się odźwierciedleniem stron duchowych, może stać się typem.

Dlatego, przeglądając dorobek artystyczny zachodu, zdziwieni jesteśmy ogromną ilością obrazów, których główną treścią jest kobieta. Jej postać, akt, lub studyum ciała, czy główka niewieścia, piękna i nadobna, wpleciona w całą kompozycyę i wśród najrozmaitszych akcesoryów, wybitne zajmuje miejsce. Szczególniej salony sztuki i wystawy paryskie i monachijskie, przepełnione są tem przedstawieniem, a zdaje się, że w malarstwie tego rodzaju przewodzi Francya, kraina trubadurów, gdzie kult ciała kobiecego do najwyższej doszedł apoteozy. Imiona najznakomitszych artystów francuskich, począwszy od Bouchera i Fragonarda, którzy nam dali postać kobiety, pełną delikatności i wdzięku, podobną raczej do figurki porcelanowej, aż do najnowszych, jak Cabanel, Duran, Lefebvre, Chaplin, Machard i Charpentier, tych tylko wymieniając, to piewcy wdzięków ciała kobiecego. Tworzą niezrównaną poezyą owiane ciała kobiet, silnych, o pełnych rozwiniętych kształtach, kobiet, uśpionych jeszcze niezbudzoną namiętnością, pełnych zmysłowości i czaru, pokonywują zwycięsko największe techniczne trudności, aby wydobyć całą gamę tonów i uwydatnić w najrozmaitszych przegięciach przepych linii, bioder i piersi.



FRANCISZEK ŻMURKO
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

A obok artystów, kochających piękność kobiety, nowy wiek i nowe hasła postawiły innych, lubujących się w tem, co tajemnicze i nieznane, pełne chorobliwych halucynacyi i majaczeń, podnieconych alkoholem, opium lub morfiną, ciała i szkielety, anemią, rozpustą, chorobami zniszczone, pełne bolesnego wyrazu i najpotworniejszej brzydoty. To artystyczna zdobycz naszych czasów.

W sztuce polskiej postać kobieca, jako temat, zajmuje miejsce podrzędne.

Jest to anomalia w stosunku do sztuki wszechświatowej, trudna do wytłumaczenia.

Malarstwo polskie, które niedawno rozwinęło skrzydła do lotu, miało wiele pracy przed sobą, chcąc dogonić malarstwo innych narodów, w szczęśliwszem położeniu będących, oraz krępowane scholastycznemi doktrynami estetycznemi, musiało wyrazić swój indywidualizm narodowy. Malowano więc swój zagon rodzimy, wieś, pejzaż, sceny rodzajowe i epizody ze świetnych chwil dziejowych, zapisanych w historyi. Do kultu czystego piękna w liniach ciała kobiecego, jaki miał świat pogański, Grecya i narody romańskie, nie potrafił się wznieść duch polskiego narodu, może przez brak odpowiedniej kultury, a może stosunki rodzinne,



FRANCISZEK ŻMURKO.

patryarchalna surowość obyczajów, religijność i źle zrozumiana skromność stanęły tym dążeniom na przeszkodzie.

Uczucia te wzbudzały cześć dla kobiety, pełną rycerskości i galanteryi i nie pozwoliły oddać inaczej jej postaci, jak tylko w pojęciu żony i matki, westalki domowego ogniska. Wobec takiego jej pojęcia, w malarstwie polskiem postać kobiety gra rolę podrzędną i polscy malarze prawie że nie umieją oddać uroku niewieściego ciała i wykazują w dziedzinie tej sztuki pewną niezręczność, niewłaściwość proporcyi i kompozycyi, oraz brak subtelności linii. Akt, lub wykwintnie narysowana postać kobieca należy w polskiem malarstwie prawie że do rzadkości.

A jeżeli gdzie występuje kobieta, to jak u Matejki, jest silna i muskularna, prawie że atletyczna i obdarzona wprost nadzwyczajną siłą, budząca postrach, przypominająca postać z rozkwitu włoskiego renesansu.

Siemiradzki daje nam piękną postać, wzorowaną na klasycznych posągach o błyskotliwej karnacyi, boginie bezduszne, bez życia i krwi, bez pragnień i pożądań miłosnych, wieje od nich chłód, jak od zimnego marmuru. A przytem są tylko traktowane dekoracyjnie i tworzą z obrazem nierozłączną całość.

Szyndlera postacie o pełnych kształtach, podobne do haremowych odalisek, o jednostajnym kolorze i ciepłej tonacyi.

Główki Gierymskiego, pełne wyrazu — a strojne,ale przeważnie i bezduszne damy maluje znakomity malarz klejnotów i jedwabi, niedawno zmarły Czachórski. Na nielicznych typach Axentowicza, o subtelnym rysunku i sentymentalnym wyrazie, oraz na wyraziście brzydkich głowach Boznańskiej, lub na innych banalnych główkach, podobnych raczej do pomadek, poprzestać musimy.

W chwili, w której zasuwa się w przeszłość epoka wielkiego rozwoju, stworzona przez artystów tej miary, jak Jan Matejko, Artur Grottger, Henryk Siemiradzki i Juliusz Kossak, w chwili, kiedy nowe co do sztuki powstają hasła i dążenia, zapożyczone od obcych, a tak często i chorobliwe, na horyzoncie polskiej sztuki, która zaczyna zatracać i obniżać wartość i tradycye sztuki rodzimej, tak świetnie zapoczątkowanej przez mistrzów polskiego renesansu, bo tak nazwać można ten wielki rozwój i działalność artystów świetnych i niezrównanych, zjawia się nowa postać, jeden z uczniów wielkiego mistrza, który nie zmarnował przekazanego mu ideału sztuki i któremu przypadło w udziale podtrzymać za granicami kraju honor malarstwa polskiego.

Tym talentem z Bożej łaski, artystą i poetą natchnionym, pięwcą ciała kobiecego i rozkoszy miłosnych, uważającego postać kobiecą za kwintesencyę malarstwa i za najwyższy wzlot siły twórczej — stał się Franciszek Żmurko.

Franciszek Żmurko urodził się w roku 1859, jako syn znakomitego matematyka, profesora irektora Uniwersytetu, Wawrzyńca Żmurki. Pierwsze nauki pobierał w rodzinnem mieście, okazując już w dziecinnym wieku zdolności rysunkowe.

Aspiracye artystyczne uwydatniały się w wielkiem zamiłowaniu do przedstawień teatralnych, których był częstym gościem, mimo sprzeciwu ojca, a za pobłażliwością matki, często z tej przyjemności korzystał, okazując wielkie zainteresowanie się sztuką i próbując w wolnych chwilach w domu występów artystycznych, połączonych z wielkim dla matki strachem przed ojcem, który dla tego rodzaju podobań, jako dla syna uczonego matematyka, nie wiele miał pobłażania. Pierwsze studya rysunkowe rozpoczął u Tepy, który młodemu uczniowi świetną przepowiadał przyszłość, a po ukończeniu nauk udał się do Krakowa, aby pod kierunkiem Matejki oddać się nauce ukochanej sztuki. Surowy jednak rygor Matejki i despotyzm nie podobał się młodemu adeptowi i umknął do Wiednia, gdzie uczył się bardzo niesystematycznie, najwięcej samodzielnie pracował. Po krótkim pobycie na bruku wiedeńskim udaje się do Monachium, gdzie zaczyna postępować w podobny sposób. To doszło do wiadomości ojca, który do systematycznej pracy przyzwyczajony, a z tego stanu rzeczy bardzo niezadowolony, przyjechał do Monachium i nakłonił syna do wstępu na Akademię. Młody Żmurko wstępuje więc do „Mahlschuli“ Wagnera, gdzie



FRANCISZEK ŻMURKO.
Pieśń wieczorna.



FRANCISZEK ŻMURKO.
Portret ojca artysty.

zdobywa złoty medal za studya i szkice po odbyciu sumiennych studyów. Pracując przytem samodzielnie, zaczyna malować pierwszy swój obraz większy: „Kleopatrę“, przedstawiający królowę w chwili, gdy zadaje sobie śmierć, zaznaczając w układzie akcesyorów, ruchu ciała i wyrazie twarzy swą późniejszą twórczość. Obraz ten na wystawie akademickiej otrzymał złoty medal i pochwałę komisyi, złożonej z profesorów. Żmurko przechodzi do Meisterschuli, gdzie zaczyna malować „Zuzannę i dwóch starców“.

Po krótkim pobycie w Monachium powraca do Krakowa, gdzie ulegając wpływom mistrza Matejki, maluje pierwszy obraz historyczny „Kazimierza i Esterkę“, który zwraca na siebie uwagę cesarza Franciszka Józefa podczas jego pobytu w Krakowie, a którego wynikiem jest osobiste stypendyum na podróż do Włoch, z którego nie korzystał. Mimo krótkiego w wiecznem mieście pobytu, ulega potędze dzieł epoki włoskiego renesansu, oraz zabytków sztuki świata pogańskiego, robiąc studya do większych kompozycyi: „Nerona Sfinksa“ i „Nerona nad zwłokami Agrypiny“, które to obrazy wykończył po powrocie do Krakowa. Nie chcąc ulegać despotyzmowi Matejki, opuszcza go i po kilkuletniem tułactwie przenosi się na stałe do Warszawy, gdzie maluje cały szereg obrazów, ulegając wpływom Matejki, Siemiradzkiego i Makarta, tworzy „Messalinę“ i „Zaślubiny Messaliny na Monte Pin-



FRANCISZEK ŻMURKO.

cio". „Dama kameliowa" jest owocem krótkiego pobytu w Paryżu, a po powrocie do Warszawy powstają nowe dzieła większe, jak: „Napój miłosny", „Pod wpływem haszyszu", „Sen na kwiatach" i „Z rozkazu Padyszacha". W tych obrazach widać wielki wpływ Makarta pod względem przeciążenia akcesyoryami dekoracyjnemi i kolorytem brunatnym bez siły i przejrzystości i silnych efektów świetlnych. W tym drugim chaotycznym i burzliwym okresie twórczości, ulegając wspomnianym wyżej wpływom, gdzie wśród najsprzeczniejszych uczuć szuka przed sobą drogi zdecydowanej, któraby odpowiadała jego aspiracyom i dążeniom artystycznym. Ale mimo ulegania wpływom obcym, jak wyżej zaznaczyliśmy, zaznacza się już w tych obrazach jego strona duchowa, a szczególniej w całej późniejszej twórczości, tak ważna i decydująca postać kobiety, kilku zaledwie strychami rzucona na płótno, a zawsze śmiało i pewnie kreślona, z pewną zamaszystością, a prawdziwiej z nerwową niecierpliwością przelania obrazu na płótno, w duszy artysty się rodzącego.

Tematem więc ulubionym, który odtąd w każdym występuje obrazie, jest kobieta, nie jako linia, lub plama barwna wyszukana, ale jako istota żywa, życiem drgająca i uczuciem, zagadka nieodgadnięta i psychologicznie zawiła ujednostajnia się odtąd w rysunku, a szczególnie w kolorycie.

Postacie jego nie mają tej smukłej linii, która znamionuje malarzy francuskich, prze-

ciwnie bogato rozwinięty tors, na którym główka o najrozmaitszym typie, a zawsze prawie ładna i powabna, o zaokrąglonych rysach i pięknych ustach, namiętnych, żądnych pocałunków, oczy wpół zakryte powiekami, rzadko patrzą na widza— pełno w nich naiwności, a prawie zawsze zmysłowości, która powiększona jeszcze nawpół omdlałą pozą, otoczona czarem poezyi haremowej, lub buduarowej, bez większego jednak sentymentu i kobiecego wdzięku, a w niektórych utworach już się wyraźniej zaznaczającego, a sama postać kobiety staje się więcej eteryczniejsza.

W dziełach tych zarysowuje się indywidualność artysty do tego stopnia, że nawet w najdrobniejszych dziełach, wyszłych z pracowni, znać jego rękę, tyle w nim nawskróś odrębnego charakteru i indywidualności, mimo szukania dróg właściwych, po których mógłby dojść do upragnionego celu i aby módz stworzyć ideał jemu i jego charakterowi i nastrojowi duszy odpowiedni, a który najdoskonalszy wyraz miał znaleść w „Adoracyi". Były to błyski wielkiego, ale jeszcze niezdecydowanego talentu. Te cechy drugiej epoki twórczości artystycznej dojrzewają zwolna, cała natura artystyczna krystalizuje się coraz wyraźniej, aby dosięgnąć wyżyny upragnionego ideału w „Pieśni wieczornej", od której powstanie trzeciego okresu jego działalności datować można.

W „Pieśni wieczornej" krajobraz ubogi nawet, pełen wiosny i jej uroku, traktowany z wdziękiem, odzwierciadla tę chwilę, w której ostatnie promienie zachodzącego słońca, kiedy pierwsze krople rosy chłodzą całą przyrodę i jak perły osiadają na listkach i źdźbłach traw, ozłacają postacie niewiast, pełne szlachelności, zasłuchane w dźwięki uleciałej pieśni, zerwanej przed chwilą ze złocistej lutni.

Bezbrzeżna cisza i tęsknota zalega obraz i rodzi się w duszy widza jakieś niespełnione pragnienie za światem nieznanym, za spokojem, ukojeniem, rezygnacyą, a może nawet za niebytem.

Niema w tym obrazie już tej niespokojności, a raczej nerwowej niecierpliwości, ale pragnienie wiecznego, błogiego spokoju, ukojenia po burzy życiowej, czar idealnej poezyi rozlewa się z tego płótna. Artysta, pracując nad tym obrazem, robi niezliczone studya, przekomponowuje go kilkakrotnie, aby się stał tem, czem był w jego duszy. Rysunek w nim więcej subtelny i gruntowny.

„Pieśń wieczorna", sprzedana do Ameryki, przynosi twórcy złoty medal uznania i dobre pole zbytu dla jego dzieł na drugiej półkuli.

Hr. Milewski zamawia, prócz portretu artysty, dla swej galeryi nowy obraz. Artysta tworzy „Przeszłość" grzesznika. Przed dębem, roztrzaskanym piorunem, jako symbolem złamanego życia, siedzi starzec, u którego stóp leżą radości życia, czar złota, wieniec wawrzynu, dyplomy. Czas, z kosą i klapsydrą w ręku, przyjął na siebie rysy artysty, przyprowadza grzechy jego życia, symbolizowane przez kobietę. Na środku Venus w żółtej szacie, za nią chciwość, duma, złość i w zielonych szatach zazdrość, a obok niej leżące na ziemi lenistwo.

Wzburzona fala morza, to jego walka i przejścia niespokojnego żywota.

„Gwiazda Betleemska" odbyła formalnie tryumfalny pochód po Europie i ugruntowała sławę twórcy po za granicami kraju.

Głęboko odczuty krajobraz i grupa kobiet, witająca wschodzącą gwiazdę, malowniczo ustawiona.

Obraz subtelnie pomyślany i skomponowany, wieje od niego czar i poezya.

Zagraniczne środowiska sztuki były widownią hołdów dla talentu artysty. A nawet obca, a prawie nieprzychylna, zwłaszcza dla Polaków, niemiecka krytyka nie miała słów uznania, wyrażając się w nader pochlebnych słowach o „polnische Meister Żmurko". Zagraniczne pisma niemieckie i angielskie pomieszczały nader sympatyczne krytyki dla polskiego artysty, z reprodukcyami jego dzieł, a monachijski zakład artystycznych wydawnictw licznemi heliograwurami, których prawo wyłącznie jemu przysługuje, zagraniczną publiczność z dziełami mistrza naszego zapoznał. Może najdoskonalszym obrazem Żmurki z ostatnich lat jego twórczości jest adoracya „Laudamus feminam". Jest to pieśń na cześć kobiety, uwielbienie nie przez zmysłowego kochanka, naiwna miłość i cześć lat młodych, a uwielbienie dojrzałych.

„Laudamus feminam" jest kwintesencyą jego pragnień i aspiracyi, których jest dwie. Pierwsza o złotawym kolorycie, a przypominająca dzieła włoskiego cinquecenta, a druga, podobna do spłowiałego gobelinu, gdzie jaskrawe barwy wiek pokrył patyną. Powstał do nich cały szereg szkiców i kompozycyi. Gdy pierwsza była prawie na ukończeniu, główna postać niezadowolniła artysty, nie była taka, jaką w wizyi twórczej marzył i po dokładnem przestudyowaniu i przekomponowaniu stworzył drugą. I w miarę dalszej pracy coraz częściej spoglądał na porzuconą pierwszą adoracyę, aby ją gorączkową pracą dokończyć. Wskutek tego powstały dwie adoracye, jednakie w treści, mało różne w kompozycyi, ale w kolorycie zupełnie odmienne.

W typach jego kobiecych drga zawsze jakaś swojska nuta, bo typ ten, to idealizowana Warszawianka, galerya studyów i modeli o ogromnem bogactwie szczegółów, rzucona na płótno w najrozmaitszych pozach i przegięciach, aby uwydatnić skręty ciała, a klatkę piersiową i biust podać naprzód.

A potem powstał cały szereg główek, wykwintnych, pełnych sentymentu, jakiegoś tajemniczego rwania się duszy do miłości, życia i szczęścia.

Takim ostatnim objawem, bo na sztaludze jeszcze będącym, gdy śmierć przedwczesna wyrwała mu pędzel z ręki, była „Bajka".



FRANCISZEK ŻMURKO.



FRANCISZEK ŻMURKO.
Własność Gal, Nar. m. Lwowa,

Na stworzenie bezsprzecznie takiego typu, o którym mówiliśmy na wstępie, silił się Żmurko, czy to przedstawiając kobietę niewinną, jak pączek róży, czy w rozkwicie piękności, czy jakąś kuszącą boginię, lub kochankę, żądną pieszczot, lub heterę, pełną zmysłowości i finezyi. Te właściwości odnaleść można w główkach niewieścich Żmurki, potrafi on uchwycić jeden rys dominujący, aby czarodziejskiem pociągnięciem pędzla stronę duchową wyrazić. To zagadka, o której rozwiązanie całe życie się sili.

Cały świat zaczarowany i niezrównana poezya i urok wiał z tego płótna, które nigdy już skończonem być nie miało. Młoda dziewica w niem, to ostatni wyraz jego dążeń i wizyi twórczej, ostatni wizerunek kobiety, jakim go chciał mieć i jaki nosił długo w swej duszy.

To ostatnia pieśń na cześć kobiety, zimną ręką śmierci ze strun zerwana...

Malarzem był więcej kosmopolitycznym, niż polskim, typów ludowych nie malował i dola ludu obcą mu była. Jemu było wygodnie w atmosferze haremów i buduarów, tu czuł się szczęśliwym, pełnym wrażeń, uważał za mistrzów swoich, których pragnął doścignąć, mistrzów wielkiego odrodzenia, a na wyżyny, gdzie Tycian, Rubens i Velasques pragnął się wznieść duch twórczy, a tego, którego najwięcej ukochał i umiłował, to Tiepolo, który złotą nić i tradycyę mistrzów weneckich przeniósł w wiek XVIII.

Jak Tiepolo, który te złote tradycye w ostatnie błyski weneckiego malarstwa przenosi, tak samo Żmurko jest tym, który je w polskie malarstwo przenosi. Przez Tiepola i Żmurkę ciągnie się ta nić starego złota Florentczyków renesansu.

Dalekim był od prób i chorobliwych usiłowań modernistycznych, w duszy jego drzemało poczucie barwy i harmonii, ostatni, niedośpiewany akord wielkiego odrodzenia.

Talentem swym wzbił się wysoko, zdobył uznanie dalekich krajów i narodów, które ulegały czarowi, jaki wiał z jego obrazów.

Mimo sarkań na manierę, szedł wytrwale naprzód, nie przestając być sobą, bo w duszy swej niósł zarzewie uwielbienia kobiety i jej postać, wytworzoną fantazyą i polotem artystycznym, który go parł co chwila do nowych pomysłów. — Cała jego twórczość, to wielki hymn na cześć kobiety. Tą pieśnią barwy i harmonii zwyciężał, niosąc daleko sztandar polskiego malarstwa, które w niedługim, bo zaledwie stuletnim istnieniu dorobek artystyczny ludzkości poważnie wzbogaciło.

St. Żarewicz.



JULIAN FAŁAT.
Własność dra T. R.

RELIEWY NAGROBKOWE Z EPOKI FIDIASZA.

Najliczniejszą grupę w rzędzie pomników, zawisłych od utworów szkoły fidiaszowej, stanowią reliewy nagrobkowe. Wynika to stąd, że reliew staje się od połowy V. w. w Atenach, a także w całej Grecyi najpopularniejszą dekoracyą grobów zmarłych, przez co mogła wytwarzać się odrębna gałęź przemysłu artystycznego i bujnie rozwijać się pod ożywczem tchnieniem sztuki Fidiasza. Zwyczaj umieszczania płyty na grobach był w Atenach i wszędzie w Grecyi prastarym, przejętym jeszcze z epoki mykeńskiej. Lecz w archaicznych czasach przed wojnami perskiemi zadowalniano się jednym typem utartym w kształcie wąskiej płyty marmurowej, którą u góry zdobiła palmetka, a na przedniej stronie stojąca figura zmarłego, oddana w płytkim reliewie, lub tylko w malowidle. Po wojnach perskich ilość kształtów nagrobków używanych się zwiększa — z początku utrzymuje się jeszcze w modzie smukła stela z bujną palmetką lub akantem u góry, na którym raz widzimy stojącą figurę, odwzorowaną wedle jakiegoś starego posągu (fig. 1); lecz od połowy piątego wieku zmienia stela swój kształt w ten sposób, że się znacznie rozszerza, upodabniając się do reliewów wotywnych, lub metop świątyni doryckiej. Wskutek powiększenia się pola dekoracyjnego zaczęli artyści przedstawiać na stelach postacie swobodnie siedzące, a nadto obok umieszczali figury stojące, łącząc je razem w jakąś wspólną akcyę. Ta zmiana, która zaszła w Atenach niewątpliwie pod wpływem sztuki wielkiej — i to dopiero po wystąpieniu Fidiasza, jest tak charakterystyczną, że pozwala nam nieraz oznaczyć chronologię licznych reliewów nagrobkowych według samej formy płyt i wyrytych na nich napisów. Rozszerzona stela otrzymała w drugiej połowie V. w. najczęściej fronton dorycki, a na obu bokach szerokie listwy na kształt antowych pilastrów — równocześnie sam reliew pogłębia się znacznie i cała stela przybiera zwolna wygląd małej kaplicy (naiskos), zapełnionej figurami. Ta ostatnia forma, wyprowadzana konsekwentnie drogą powolnego rozwoju, zapanowała w Grecyi wszechwładnie dopiero w wieku IV-ym; natomiast przed r. 400-ym ramy architektoniczne, choć zaznaczone, nie posiadają jeszcze na stelach tak wielkiego znaczenia.

Obok płytowych częste były nagrobki w kształcie wielkich lekytów marmurowych, a forma ta powstała ze starego zwyczaju umieszczania na grobach smukłych dzbanków, tak zwanych lekytów — napełnionych perfumami.

Na grobach nieboszczyków, którzy zmarli w stanie bezżennym, ustawiano marmurowe lutrofory, t. j. wysokie naczynia kamienne, imitujące dokładnie kształt dwuusznych dzbanów glinianych, w których starodawny zwyczaj nakazywał przynosić wodę do ślubnej kąpieli (lutron) (zob. fig. 2).

Na brzuścach obydwu kształtów naczyń nagrobkowych ukazują się czworoboczne reliewy rzeźbione z takim samym smakiem, jak na stelach.

Opisane formy nagrobków można oglądać w Atenach w licznych egzemplarzach, które pochodzą z wielkiego cmentarza znajdującego się przed bramą miasta (Dipylonem) koło kościoła Świętej Trójcy (Hagia Triada). Jak wielką była ich produkcya, świadczy ogólna liczba samych okazów, znalezionych w Attyce, idąca w tysiące [1]).

Treść scen przedstawionych na reliewach nagrobkowych V-go wieku jest taką samą, jak na stelach archaicznej epoki. Aktorami ich są zmarli, wyobrażeni jako ludzie szczęśliwie dalej żyjący, otoczeni, tem wszystkiem, co za życia było im miłe. Rzeźbiarze stel starają się pewnymi atrybutami zaznaczyć społeczne stanowisko nieboszczyków, ich upodobania i zajęcia codzienne. Myliłby się jednak, ktoby chciał w tych przedstawieniach szukać wiernych portretów, gdyż artyści tworzyli tu tylko typy ogólne, pracując tak, jak w przedstawieniach bóstw, czy atletów; lecz te typiczne kształty są pełne rozmaitości i zmieniają się szybko, nabierając pod wpływem wielkich wzorów fidiaszowej plastyki czystości rysunku, naturalności póz i niezwykłej idealnej szaty, która je uszlachetniła i podniosła na wyżyny wielkiej sztuki.

Rzadko przytrafiają się motywy, wzięte z realnego życia. I tak wyjątkową jest młoda Mynno [2]), siedząca na krześle, zajęta przędzeniem, lub szewc Xantippos [3]), wyobrażony z kopytem w ręku (kalopodion), albo bronzownik Sosinos [4]), siedzący obok tarczy, najczęściej pojawiają się postaci, schwycone wśród wygodnego pożycia rodzinnego w idealnej typice, stworzonej przez szkołę Fidiasa.

Na stelach z drugiej połowy V. wieku dostrzegamy piękne grupowanie figur podrzędnych obok głównej. Prześlicznym jest nagrobek ateński w zbiorach „La Haye" [5]), który przedstawia siedzącą matkę, odbierającą swe dziecko z rąk służącej (fig. 3).

Prawie rodzajową jest scena, przedstawiona na nagrobku w Eginy [6]) (fig. 4). Oto piękny młodzieniec odziany w himation, trzyma w lewej ręce ptaszka, a prawą ręką stara się spędzić z pilastru kota, który zbliżył się do klatki zawieszonej na ścianie. Na lewo występuje młody służący. Postać efeba o rysach regularnych, o szacie wytwornie udrapowanej, przywodzi nam żywo na pamięć szlachetnych młodzieńców z fryzu Partenonu i niemal ich przewyższa pod względem staranności wykonania reliewu.

Myśl wzięta z codziennego życia, jest treścią najpiękniejszej steli z Kerameiku, znanej pod nazwą nagrobku Hegesy [7]) (fig. 5). Zmarła Hegeso, córka Proxenosa — jak nam napis opowiada, idealna dziewica, bogato odziana w przejrzysty chiton i płaszcz, częściowo na głowę zaciągnięty,

siedzi w lewo na wytwornem krześle i w palcach rąk trzyma niegdyś malowidłem oddany naszyjnik, wyjęty ze szkatułki, którą podaje jej służąca. Reliew ten jest utworem tak doskonałym pod względem artystycznym, że można go zestawić ze wspaniałymi reliewami wotywnymi. W jego kompozycyi pojedynczej, a wielce szlachetnej panuje, jak na reliewie Orfeusza, nastrój słodkiej zadumy i cichej rzewności, wyrażony dyskretnie skłonem głów i wzrokiem spoczywającym na biżuteryach. Całość nader ozdobna ma dużo szczegółów, które ją zbliżają do dzieł Alkamenesa. Te oblicza o rysach regularnych i czystych, te draperye cienkie i spływające po formach ciała, te ręce o pięknych przegubach i delikatnych palcach, przypominają nam żywo arystokratyczną elegancyę alkamenesowej Afrodyty z Ogrodów.

Nie mniej piękne są reliewy z samotnemi figurami — jak stela złamana, pochodząca z Karystos na Eubei[8]) (w berlińskiem muzeum), która mogłaby zdobić grób jednego ze szlachetnych Ateńczyków, wyobrażonych na wschodnim fryzie Partenonu, lub fragment, odkryty na Krecie[9]) (muzeum w Kandii), ukazujący siedzącego młodzieńca z głową skłonioną, z wyrazem uroczej powagi, którego młodość odsłania się nam w tak kwitnących kształtach, jak u jeźdźców Partenonu, albo nagrobek Diodory[10]), która w matronalnym stroju siedzi wygodnie na krześle, lekkiej zadumie oddana. Jak powszechnie grecką stała się idealna typika postaci nagrobkowych tego czasu, świadczy przepyszna stela, z greckiej ziemi zabrana, znajdująca się w zbiorach klasztoru w „Grotta ferrata“[11]) (fig. 6). Oto siedzi przed nami na krześle, pod którym spoczywa lew, młodzieniec w himationie i spogląda na tekst papyrusu, który rękoma rozwija. Reliew ten pochodzi zapewne z grobu jakiegoś poety — jest w nim schwycony wzniosły nastrój idealnego pokroju. Pod względem formalnym jest on godny porównania z najpiękniejszymi nagrobkami V. wieku, jakkolwiek sam należy prawdopodobnie do początku wieku IV-tego.

Jakichś silniejszych objawów smutku prawie nie można dostrzec na nagrobkach V-go wieku; przedstawieni zmarli, zajęci tem, co ich cieszyło za życia, są pełni sił żywotnych i niezmąconej werwy, jak świątkujący Ateńczycy na fryzie Partenonu, lub liczni bohaterzy i heroiny w Polygnotowej Nekyii (zob. Hadaczek, Polygnotos, Eos XIV. str. 61).

Dopiero pod koniec V-go wieku wdziera się do tych reliewów ton rzewny. Coraz częściej pojawia się kompozycya, ukazująca zmarłych w otoczeniu familii, wymieniających uściski dłoni z krewnymi, którzy stoją obok. Wzajemne podawanie sobie rąk (dexiosis) jest najulubieńszym gestem w tych scenach, gestem; pełnym uroczystej powagi, cichego smutku raczej, aniżeli wybuchowej boleści. Tę pewną, spokojną piękność greckich reliewów odczuł już wspaniale Goethe, który w jednym ustępie tak je charakteryzuje: „Wiatr, — który wieje z grobów starożytnych, — jest wonny, jakby pochodził ze ze wzgórza róż — oni nie łamią tam rąk, nie patrzą ku niebu, lecz są tem, czem byli, stoją obok siebie, są sobą zajęci, kochają się, a ten rys jest na nagrobkach często najmilej wyrażony“.

Charakterystyczny motyw wzajemnego podawania sobie rąk możnaby rozmaicie objaśniać. Dawniej dopatrywano się w nim sceny pożegnania, lecz dziś nie ulega wątpliwości, że jest to raczej symboliczny wyraz powitania. A tłómaczą go nam poeci tragiczni, u których częste są alluzye do wierzeń ludowych, tworzących tło dla tego typu plastycznego. Ateńczyk wierzył w istnienie miejsca podziemnego, w którem gromadzą się zmarli, gdzie nowi przybysze odnajdują swych krewnych, którzy ich czule witają, gdzie odnawiają się dawne węzły miłości, przerwane na chwilę śmiercią, budzą się do życia wiecznego wszystkie popędy serca.

Tak więc nagrobki wyobrażają nam sceny, rozgrywające się w podziemiu — przyjacielskie zejście się żywych z umarłymi. Wizerunki osób pozostałych przy życiu są to wizerunki „przyszłych zmarłych“. Nadejdzie czas, w którym postaci, otaczające nieboszczyka znajdą się po kolei w grobowcu familijnym, gdzie inskrypcya świeżo wyryta obok innej, starszej oznaczy każdego, jako mieszkańca podziemia, kiedy śmierć urzeczywistni to familijne zebranie, którego jakby obietnicą jest ów gest, pełen efektu, przedstawiony na stelach przez rzeźbiarzy.

Podnieść wypada, że sceny schadzek familijnych stosunkowo jeszcze rzadko pojawiają się na nagrobkach V-go wieku; częstszemi są one natomiast w czwartym wieku, traktowane szeroko przy pomocy mnóstwa osób.

Dobremi reprezentantkami tej grupy jest kilka stel, pochodzących z czasów wojny peloponeskiej, zalecających się pojedynczą fakturą i szlachetnym spokojem. W pierwszym rzędzie wymienić tutaj należy nagrobek Miki[10]), siedzącej na krześle ze zwierciadłem w lewej ręce, a witającej się prawą ręką z młodzieńcem Dionem, który stoi obok (fig. 7). Pokrewnym jest nagrobek Seliny[11]), witającej się z niewiastą, która przychodzi do niej z dzieckiem. Możnaby przytoczyć jeszcze stelę Menekrateii i Meneasa[12]), Miki i Amfidemosa, lub Aristomachosa. Na uwagę zasługuje także berlińska stela rycerza czule witającego się z małżonką[13]). Wykonywanie tych utworów jest najczęściej pobieżne, rzemieślnicze, lecz wpływ wzorów wielkiej sztuki, według których są one zrobione, użyczył im oryginalnej świeżości i uroku.

Czysto etyczny sposób myślenia i miarowa mowa form Fidiasza odzywa się silnie w tych reliewach, między któremi niejeden wznosi się na wyżyny skończonego arcydzieła. I tak okazem ze wszech miar godnym uwagi jest piękna głowa niewieścia, odłupana z nagrobku attyckiego,



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

znajdująca się w zbiorach „Lansdowne“ w Londynie [14]) (fig. 8). Oddaje ona nam typ niewieści tak, jak go przedstawiała szkoła Fidiasza. Zarysy otwartych oczu, regularność rysów oblicza, sposób wykonania włosów wstążeczką związanych przypominają żywo głowę Niki z przyczołka Partenonu: to staranny utwór stylu szerokiego i czystego, nacechowany ujmującym nastrojem.

Oryginalną grupę stanowią reliewy nagrobkowe, przedstawiające scenę bankietu. Pod względem układu wykazuje ona kilka odmian; najczęstszą jest scena, w której zmarły pół leży, pół siedzi na biesiadnej sofie, mając przed sobą bogato zastawiony stół o trzech nogach i przyjmując od krewnych jadło i napój, które mają podtrzymać jego życie półmateryalne. Przedstawienia te wypływają z obrzędów zwanych „nekysia“ — owych prawdziwych uczt pogrzebowych, jakie urządzały familie zmarłych nad ich grobami, w których według wiary ludowej brali udział także nieboszczycy, jak bogowie w czasie ofiar. Zmarły jest zatem na tych nagrobkach uheroizowany i odbiera hołdy prawie boskie od swych krewnych.

Za najlepszy przykład tej grupy może uchodzić reliew znaleziony w Pireusie, pochodzący z końca wieku piątego [15]) (fig. 9). Na sofie pokrytej materacem i poduszką siedzi w lewo pół leżąc brodaty mężczyzna w himationie i dzierży w wyciągniętej prawej ręce czarę celem składania przedbiesiadnej libacyi. U nóg jego siedzi niewiasta zajęta oglądaniem naszyjnika, który był na reliewie zapomocą malowidła oddany. Jako podczaszy pełni służbę nagi chłopak stojący dalej na lewo przy wielkim kraterze, z którego ma dzbankiem zaczerpnąć wina. Pod sofą ogryza pies kość wyrzuconą. Z prawej zaś strony występuje brodaty mężczyzna mniejszej statury odziany w himation, robiący prawą ręką gest adoracyi. Pod względem formalnym łączą ten reliew liczne analogie z utworami szkoły fidiaszowej głównie młodszego kierunku, w którym malarski element wybijał się na plan pierwszy, pod względem zaś etycznego nastroju zbliża się grupa tych pomników tak bardzo do reliewów wotywnych, że nieraz trudno je od tamtych oddzielić. I tak spierać się można o to, czy przedstawia uheroizowanego zmarłego czy samego herosa jeden reliew attycki z fidiaszowej epoki [16]) (fig. 10). Na prawo stoi obok ołtarza brodaty rycerz w płaszczu, z hełmem na głowie i trzyma w prawej ręce czarę, z której ma złożyć libacyę. Na lewo stoi przed nim dziewica w uroczystym stroju, która nalewa mu wina. Dalej występuje jeszcze mała figurka brodatego wotanta. Podobny charakter ma scena wyobrażona na reliewie z Patras [17]). Na prawo siedzi na tronie brodaty mężczyzna w pozie Zeusa fidiaszowego z berłem w prawej ręce, a za nim stoi jego małżonka pełna godności. Tarcza wisząca na ścianie i głowa konia wyglądająca przez okno poucza nas, że mamy przed sobą rycerskiego herosa. Od lewej strony zbliża się doń orszak mężczyzn, niewiast i dzieci z gestami adoracyi, wiodąc barana w ofierze.

Większego artyzmu należy spodziewać się od pomnikowych grobowców, które czasem państwo stawiało czy to zasłużonemu mężowi — czy dzielnym synom poległym za ojczyznę. A właśnie w tych czasach obfitych w wypadki historyczne, których osią w pierwszej połowie wieku piątego są zwycięskie boje z Persami, a w drugiej bratobójcza wojna peloponezka, nieraz nasuwała się sposobność zdolna wywołać tego rodzaju utwory. Wypada przypuszczać, że wykonanie tych pomników znaczenia historycznego powierzano z reguły znakomitszym artystom, choć z drugiej strony wiemy, że oni nie usuwali wcale swych rąk od tego pospolitego gatunku plastyki, nie oddzielali nigdy sztuki wielkiej od artystycznego przemysłu. Najznakomitszą rzeźbą tego rodzaju jest bezwątpienia wielki reliew Willi Albanich [18]) w Rzymie przedstawiający walkę konnicy (fig. 11). Wykonany z pentelickiego marmuru posiada on znaczne rozmiary, które każą przypuszczać, że zdobił on jakiś większy grobowiec honorowy, podobny do tego, które państwo wystawiło rycerzom poległym w wojnie korynckiej. Płaskorzeźba wyobraża młodego rycerza, który w boju zeskoczył ze swego rumaka i podczas gdy w lewicy trzyma silnie cugle spienionego konia, prawą ręką usiłuje zadać śmiertelny cios obalonemu wrogowi, który napróżno próbuje się osłonić swoją chlamydą. Zapewne to tylko fragment większej kompozycyi pełnej werwy dramatycznej, lecz pojętej idealnie. Zwycięzca i pokonany przeciwnik to typiczne postaci idealne fidiaszowej epoki, owiane duchem szlachetnym, po mistrzowsku wykonane. Podziwienia godnym na tym reliewie jest i sam układ figur wspaniale poruszonych i ognistość konia i malownicze rzuty chlamydy i żywa gra drobnych fałdów szaty znana nam z przyczołkowych rzeźb Partenonu. Główną ideę tej grupy tłómaczy nam doskonale zachowany reliew z honorowego grobowca wzniesionego w roku 394. przed Chr., w czasie wojny korynckiej na pamiątkę poległych w boju synów ojczyzny [19]) (fig. 12). Nie oddaje on wiernie smutnego wypadku, który spotkał rycerzy w czasie walki, lecz przedstawia ich jako szczęśliwców (eudaimones), którzy śmiercią zasłużyli się około ojczyzny i za to odbierają hołdy od bogów i ludzi. Występują więc oni na reliewie w postaciach charakterystycznych dla bogów i herosów, o skończonych pięknych ciałach, w pozach zwycięzców a nie pokonanych. Ta typika plastyczna wytworzyła się także w związku ze szkołą Fidiasza i utrzymała się jeszcze długo w sztuce greckiej [20]).

UWAGI.

1) Zebrane w pomnikowej publikacyi: Conze A. Die Attischen Grabreliefs Berlin. 1890 — 1894, zob. Gardner, Sculptured tombs of Hellas London 1896.

2) Berlin, Collignon, Histoire de la sculpture grecque II. str. 147. fig. 73.

[3]) Brytańskie Muzeum, Conze Att. Grabreliefs pl· CXIX.

[4]) Luwr. Conze pl. CXIX.

[5]) Journ. of hell. st. 1884 pl. XXXIX; Conze pl. LXV.

[6]) Collignon, Histoire de la sculpture grecque II. fig. 75; Brunn-Bruckmann, Denkmäler tabl. 513.

[7]) Collignon, Histoire de la sculpture grecque II. tabl. IV; Bulle, Der schöne Mensch in der Kunst. Altertum 1898 tabl. 139.

[8]) Furtwängler, la Collection Sabouroff tabl. VI.

[9]) Jahreshefte des ö. arch. Inst. VI. 1903 str. 1 n.

[10]) Gardner, Sculptured tombs tabl. XXI.

[11]) Athen. Mitt.

[12]) Conze, Attische Grabreliefs tabl. XLVIII, XLIX, L.

[13]) Kekule, Die Griechische Skulptur 1906 str. 178.

[14]) Conze, Attische Grabreliefs tabl. CXVI.

[15]) Gardner, Sculptured tombs pl. III.

[16]) Gardner, Sculptured tombs str. 102.

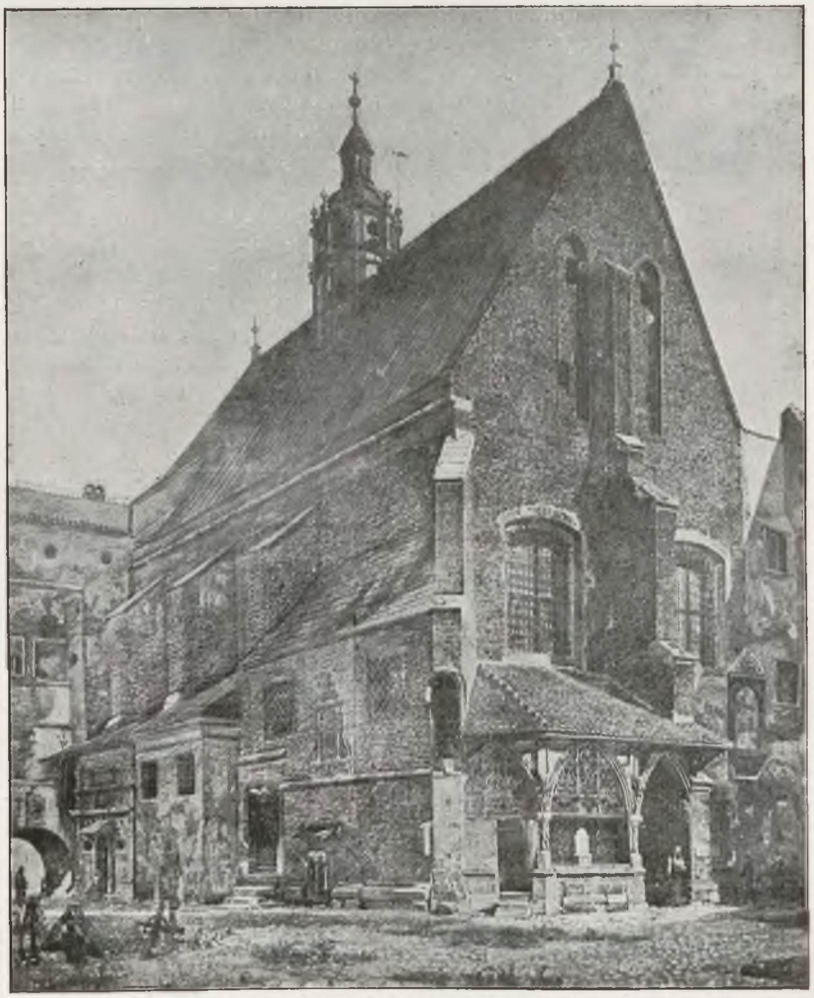
[17]) Gardner, Sculptured tombs str. 103.

[18]) Brunn - Bruckmann, Denkmäler tabl. 437 zob. Klein, Geschichte der griechischen Kunst II. str. 120.

[19]) Attenische Mitteil. 1910 tabl. 4.

[20]) Artykuł tworzy ustęp z przygotowanej do druku monografii p. t. „Feidias i jego szkoła".

Prof. Dr. Karol Hadaczek.



ALEKSANDER GRYGLEWSKI (1833--1879).
Kościół św. Barbary w Krakowie.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

ŚWIATOWA WYSTAWA SZTUKI W RZYMIE.

(Dokończenie).

Z Orchardsonem (który umarł w r. 1910), kończy się wystawa pośmiertna wielkości angielskich. Artyści żyjący w stosunku do tamtych zaiste mniej budzą interesu.

Są wśród nich tacy, którzy jeszcze do starej generacyi należą. Przedewszystkiem Alma Tadema, ów malarz, który specyalnością swą uczynił sceny rodzajowe z życia Rzymian, tak bardzo z tematu i kolorytu podobny do naszego Siemiradzkiego. Zobaczywszy na wystawie jego „Rzymian w galeryi rzeźb“, „Pocałunek“ i portret profesora Aitchisona, mamy go zupełnie dość. Sympatyczne to i miłe, ale szybko się znudzi.

Przeciwieństwem jego jest Herkomer, który gardzi konwencyonalną linią piękna i przenosi nad nią siłę i wyrazistość charakterystyki. Jego znana „Ostatnia Rewia“ z szeregiem siwych weteranów w czerwonych kabatach, słuchających w kościele mszy, może ostatniej, — mówi o tem dobitnie. Portret sir Taubmana-Goldie'ego ,jego pendzla, przedstawia tego artystę jako pierwszorzędnego kompozytora portretu i postaci ludzkiej. Zalety te posiadają również: Cadogan Cowper, Frank Dicksee, Henderson. Herdman, Glyn Philpot, Poynter, Oulles, J. Shannon i Solomon. Wytworny John Lavery, który zeszłego roku miał w Wenecyi wystawę zbiorową, nadesłał tylko mały obrazek, przedstawiający pracownię artysty. Nadto wyróżniają się: Edwin Abbey sceną z Ryszarda III., przedstawiającą okropne zalecanki króla, wówczas jeszcze księcia of Gloucester, do Lady Anny wobec trumny Henryka VI. (Obraz zwraca uwagę doskonałą harmonią barw i cudnie przerażoną twarzą Anny),; Robert Burns poematem muzycznym o typach twarzy, przypominających Palmę starszego; Cadogan Cowper serenadą wenecką; Hughes widokiem kościoła św. Jana w Awinionie; Jacomb-Hood prerafaelistycznie pojętą sceną Paola i Franczeski; Lambert oryginalnie przedstawioną konsultacyą lekarską, w czasie której elegancki pacyent obnaża brzuch; Loudan wykwintną symfonią kobiet i pawi; Mann sceną w gotowalni kobiecej, przypominającą Münzera; Reid miłemi dzieciakami, bawiącymi się okręcikami, Smythe, dziećmi na plaży, Strane, poważną, soczystą w tonie, postacią badacza; Tuke (kąpiel chłopców w rzece) i Waterhouse, autor zachwycającej św. .Cecylii, która usnęła w fotelu nad morzem, ukołysana muzyką dwóch aniołków. Jako pejzażyści wybijają się: Bundy, (kosiarze na pysznej łące), Forbes, (siwy w tonie widok wsi), North (po japońsku delikatny sad kwitnący), Parsons (krajobraz z owcami); Russell (plaża, impresyonistycznie traktowana) — i cały niekończący się szereg akwarelistów, których po nazwisku nie będę wymieniać, bo i tak nikomu z tego żaden pożytek nie urośnie. Powiem tylko ogólnie, że wszyscy mają tyle miękkości, subtelności i staranności w technicznem wykończeniu przedmiotu, że koniecznie pragnęłoby się dodać im choć kilka uncyi naszego Fałata i jego polskiej fantazyi w operowaniu wodnemi plamami.

Ostatecznie wszystkie te angielskie wytworności zaczynają nużyć i grozić niestrawnością, jak po przeładowaniu się karmelkami. To też z radością witamy Franka Brangwyna, który razem z swą barbarzyńską fugą i szeroką, śmiałą dekoratywnością wpadł w to Eldorado wykwintu, jakby z innej pochodził planety. Co prawda, „Pochód Maharadży“ nachlastał z taką ciemno-kolorystyczną furyą i pogardą formy, że Pautsch wygląda wobec niego, jak jaki Ingres lub inny taki rysunkowy dłubacz, ale za to Bakchus, nagi, z wieńcem winogronowym na głowie, wznoszący w górę puhar upojenia — może uwodźczym podszeptem artyzmu skusić do wina najzaciętszego Eleuteryka.

Za dalekoby mnie to zaprowadziło, gdybym chciał szczegółowo omawiać grafikę angielską. Kto stale przegląda „The Studio“, ma o jej wysokiej wartości wystarczające pojęcie. Przepojone egzotyczną fantastyką ilustracye przedziwnego Aubrey Beardsley'a, oraz pełne epickiej pomysłowości i poczucia ornamentu rysunki Waltera Crane są tego działu wystawy największą ozdobą.

Rzeźba angielska czcigodna jest rozumna i wykształcona w swym fachu, I ona — jak malarstwo — nie tylko nie znosi brutalności, ale także nie miewa snów o potędze. Michał Anioł nie znalazł w Anglii kontynuatorów, raczej Canova. Nagość rzeźbiarze angielscy lubią i rozumieją się na niej, ale traktują ją zbyt lękliwie i pruderyjnie. Za dużo tu gładkości i salonowej przyzwoitości, a za mało mięśni i odwagi. W każdym razie bronzowe czy marmurowe akty Coltona, Dresslera, Johna, (Morfeusz) lub Lee'go (Narcyz) zasługują na uznanie. Ale Rodin ani Vigeland nie potrzebują się ich obawiać.

Anglicy wzięli rekord na wystawie sztuki współczesnej w Rzymie, ale właściwie tylko dzięki temu, co nie jest u nich współczesne. Jeśli idzie o wielkiego malarza, naprawdę z naszego pokolenia, który stoi w niem silnie i tworzy coraz potężniej, to jest nim sławny Hiszpan Ignacio Zuloaga.

Wystarczyło mu 41 lat życia do zdobycia śwtatowej sławy. Do malarstwa współczesnego wniósł ton nawskroś własny i indywidualny. Jest do nikogo z dzisiejszych niepodobny i maluje tak, jakby czuł, że wieki nań patrzą. Swiat jego sztuki leży na przeciwległym biegunie angielskiego wyrafinowanie eleganckiego ślizgania się po czarującej powierzchni życia. To świat

głębi, dziedzina powagi i grozy życia. U Zuloagi nikt się lekkomyślnie i wdzięcznie nie uśmiecha. Ludzie jego nie umieją odczuwać tylko zewnętrznym naskórkiem duszy. Wszelkie wrażenia, odbierane od otoczenia, ryją w ich istotach wewnętrznych głębokie, niezatarte bruzdy. Romański zmysł dla radości życia jest im nieznany. Wszędzie i na każdym kroku czują wiszącą nad nimi straszną dłoń Przeznaczenia i sami wyglądają, jakby się po to na ziemi zjawili, aby być widomymi znakami tego wszystkiego, co w życiu jest pełne przerażeń, zabójczej niepewności i zwodniczości. Na tle takiego nastroju duchowego wszelkie popędy uczuciowe wyrastają do olbrzymich rozmiarów niszczących namiętności. Gdy świat cały dąży w przepaść, niech się przynajmniej silne instynkty wyżyją do kresu. Erotyzm i lubieżność przybierają u Zuloagi charakter demoniczny. Oto stary rozpustnik, wstrząsany dreszczem żądzy, z cylindrem nasuniętym na głowę, wlecze się za dwiema kurtyzanami, z których jedna w zielonej sukni, z twarzą okrytą brodawkami, ma wygląd wcielonego szatana. Sabbat wyuzdania zacznie się święcić za chwilę. Za chwilę wyjdzie na ulicę nowy demon zepsucia, Celestyna, która tymczasem próbuje morderczości swej niezawodnej broni, obnażając przed lustrem czerwonawe ciało, lekko przykryte koronkowym szalem. Pod starymi domami w Haro już czekają na nią trzy dyabelskie gitany, roztaczające na przynętę wachlarze przed upudrowanemi twarzami. Już pod ruinami rozwalonych murów schodzą się dwie stare służebnice miłości, wytarte i zżarte rdzą, jak pieniądz miedziany, który wpadł w bagno. Jeszcze się doń nie dostała Lola, szelmowska gitana w koronkowym szalu i sukni w czerwone kwiaty. Jeszcze ma dość ognia w sobie, by spalić motylkowate duszyczki samców, rozświecone żądzą, jak tułowie świętojańskich robaczków.

Dużo mieć muszą odwagi kobiety, które pozwalają się portretować Zuloadze. Bo pod jego pendzlem wszystkie przemieniają się na dyablice, na kapłanki Astarty. Jak wabi pełnym biustem i piekielną rozkosz zwiastującym uśmiechem donna Lola de Santamarina! Lucienne Breval w roli Carmen staje się wampirem kobiecym, nienasyconym i pogrążonym w złowróżbnem zamyśleniu. Demon płci nigdy nie spoczywa. Nawet te dwie kobiety na pastwę nudy porzucone w samotnym ogrodzie bezustannie ćwiczą się w swem rzemiośle. Jedna kusi okiem, druga wygina się lubieżnie. W portrecie zbiorowym „Mój stryj Daniel i jego Rodzina" nie przepuścił Zuloaga własnym kuzynkom. Z czarnych sukni i koronek wyłaniają się trzy upiornie wybielone twarze, z poczernionemi brwiami, czarne jak węgiel oczy, nienaturalnie rozszerzone, zęby odsłonięte w uśmiechu, w którym jest pokusa i zniszczenie.

Do tego Pandemonium zatratnej miłości przyłączają się jakieś potworne karły, pokurcze, które ziemia w gniewie wyrzuciła ze siebie. Karzeł Gregorio z jednem okiem zezującem i płonącem zielonym, fosforycznym blaskiem pojawia się dwukrotnie. Raz z worami na wodę ze świńskiej skóry, drugi raz, jak złośliwa zmora stojąca przed okropną wiedźmą w oliwkowym płaszczu i przed zwiędłym, wyschłym starcem, okrytym brudno-zieloną płachtą.

Trzecią kategoryę ulubionych typów Zuloagi tworzą torreadorowie. Zna on ten świat dobrze, bo sam w młodości walczył z bykami na arenie. Obrazy tego typu (Torreadorowie z prowincyi; Torrero Corcito) mają nieopisany urok. Składa się nań strojność ubiorów i wstrząsająca wysmukłemi ciałami torrerów nerwowość. Rozdrażniający zapach krwi zwierzęcej, szalone pragnienie oklasków i sławy, poczucie niebezpieczeństwa zawodu — to wszystko jest w tych postaciach, które tylko wielki artysta i tylko Hiszpan mógł namalować.

Jak uosobienie całej namiętnej, groźnej i posępnej sztuki Zuloagi, widnieje w sali, zapełnionej dwudziestu sześciu jego płótnami, duży obraz „Ofiara uroczystości", przedstawiający starego, umęczonego torreadora, który wraca z walki byków na białej, strasznie chudej i strasznie pokrwawionej szkapie. To już nie potężny realizm, ale symbolizm w najlepszym gatunku. Symbol całej rozpacznej nędzy i okropności życia dany — jak zawsze u Zuloagi — w sposób najzupełniej prosty i naturalny, bez uciekania się — jak u Klimta lub Stucka — do pożałowania godnych sztuczek lub wyszarzanej, szablonowej mitologii.

Ogromne, jedyne w swoim rodzaju, wrażenie wywołuje ten artysta, nie dzięki etnograficznej odrębności typów — jak lekkomyślnie twierdzi



ETTORE TITO.
Moi chłopcy.

Muther — ale dzięki wewnętrznej godności i powadze swej sztuki, dzięki wielkiemu stylowi, który, opierając się na płodnych tradycyach Velasqueza i Goyi, posługuje się przenikliwą charakterystyką fizycznego i duchowego typu i podnosi nastrój doskonale do niej dostosowanym kolorytem o zasadniczym tonie ciemnym, dawniej oliwkowo-zielonym, obecnie czarno-szarym, oraz tłami krajobrazowemi, na które z reguły składają się stylizowane, syntetycznie uproszczone widoki kamiennych, opustoszałych miast i niebo ciemne, pokryte czarniawemi pasmami chmur.

Malarze o tak głębokiem i potężnem na świat spojrzeniu, jak Zuloaga, nie rodzą się codziennie.

Drugi głośny Hiszpan, mający również zbiorową wystawę w pałacu sztuki — to Hermen Anglada y Camarasa. Ale to już wielkość dnia, nie wieków. To olbrzymi kolorystyczny dziwotwór, fascynujący widzów szaloną sarabandą orgiastycznych barw. Sala, w której wisi 14 jego dużych obrazów, wprost krzyczy, jak zbiorowisko obłąkańców, pstrą gamą jasnych, natarczywych kolorów, rzuconych w jakiemś niepohamowanem, niepokojącem upojeniu. Dłuższy pobyt w tej sali przyprawia o zamęt w głowie. Z całego arsenału środków ekspressyi malarskiej Anglada wyrzucił niemal wszystkie, odtrącił formę, psychikę i temat, a zatrzymał tylko kolor. Swoją drogą rysunek jest mu niepotrzebny, bo długo patrzeć na jego obrazy jest wprost fizyczną niemożliwością. Dawniej Anglada lubował się w wyrafinowanym erotyzmie, teraz popadł w kolorystyczne szaleństwo. Oto jak wygląda *danza gitana* zwana *„il tango della corona“*. Kolosalne płótno, zajmujące całą ścianę, w górnej połowie zamalowane bezczelnie niebieską farbą. U dołu grinszpanowo zielone drzewa, wśród których wirują w waryackim tańcu, unoszone w górę przez obnażone ramiona brunatnych mężczyzn, epileptycznie powykręcane kobiety o również brunatnych ramionach, odziane w suknie tak strasznie kolorowe, że tylko porównanie z chaosem tysiąca tęcz potrzaskanych i poplątanych ze sobą w jakiemś kosmicznem deliryum — może dać o tem niejasne pojęcie. *„Feste di Valenza“* — to znów ultramarynowe niebo, jadowita zieleń drzew, opętańcza kolorowość girland i bukietów kwiatowych, oraz spodnic kobiet, które siedzą na granatowych koniach. Gdzieindziej do obłąkanej różnobarwności kobiet przyłącza się krzykliwość stroju torreadora, któremu towarzyszą dwa konie o maści zgoła niespodziewanej. *„Passo gitano“* — to trzy niesamowicie hiszpańskie kurtyzany o twarzach okropnych, kroczące w dziwacznych podrygach. Koń nazwany „czarnym“ jest w interpretacyi Anglady pięknie szafirowo-zielony. A w dodatku farby są chlastane na płótno już nie pędzlem, ale chyba łopatą i to w kontorsyjnych rzutach hiszpańskiego fandanga. Jedyny obraz, który poza stroną kolorystyczną interesuje samym ironicznie sentymentalnym nastrojem tematu — to „Kochankowie z Aragony“, serenadowy pochód egzotycznych muzykantów, w noc księżycową grających na gitarach.

Oryginalnie wśród tych obrazów wyglądają dwa węglowe rysunki nagich aktów, pedantyczne, poprawne, na wskroś akademickie. To memento artysty pod adresem krytyków, aby się nie ośmielili twierdzić, że nie umie porządnie rysować, — umie, i owszem, ale naprawdę za bardzo już nie chce.

Anglada wziął na wystawie rekord ekscentryczności. Pobił nią nawet p. Ivana Mestrovicza i jego egipsko-assyryjską świątynię. Ale to nie jest sztuka poważna. Bo przecie nie o to idzie, by brać z łatwością tony barwne jeszcze wyższe, niż wysokie C. Swoją drogą tak szaleć barwami potrafi tylko wielki talent.

Tego daru boskiego nie otrzymał w tak wysokim stopniu Joaquim Sorolla y Bastida. który ma w pawilonie hiszpańskim zbiorową wystawę złożoną z jakich pięćdziesięciu płócien. Specyalnością jego są sceny morskie: rybacy holujący łodzie, woły i krowy, brodzące wśród fal, dzieci kąpiące się, lub siedzące na piasku, błyszczącym od wody. Maluje zawsze szeroko, z rozmachem, czasem ciemno, jak Carolus Duran, czasem impresyonistycznie jasno. Sztukę oficyalną, zarobkową uprawia w portretach, zimnych i nieciekawych, swą własną w reprezentacyach życia morza i jego brzegów. Umie dużo, ale bardzo jest niejednolity, mimo długoletniej pracy artystycznej nie znalazł jeszcze swej ostatecznej drogi i brak mu silnej idywidualności twórczej.

Mają ją natomiast dwaj Zubiaurre'owie — Valentin i Ramon y Aguirrezabal, którzy należą do kategoryi poważnych Hiszpanów z gatunku Zuloagi. Dzięki przejętemu od van der Goes'a i Memmlinga intenzywnemu kolorytowi, w którym barwy lokalne, emaliowo gładkie, zimne i gorące kontrastowo pomięszane, dają w rezultacie nastrój ponury, nawet posępny, wskutek przewagi czerni, szafiru i ciemnej zieleni — umieją oni nadawać głębsze znaczenie, scenom najpospolitszym. Postacie ich mają w sobie coś archaistycznego i posągowo znieruchomiałego. Chłopi ucztujący w Kiermaszach Ramona wyglądają tak dostojnie i uroczyście, jakby losy świata zależały od ich najedzenia się. Dziewczyna nalewająca herbatę trzem rozgadanym kumoszkom, czyni to z takiem przejęciem, jakby krwią własną napełniała filiżanki; z takiem samem namaszczeniem gra stary ślepiec i żebrze jego towarzyszka. Valentin Zubiaurre namalował modlitwę wieczorną przed Madonną, w której kobiety w białych czepcach i surowi mężczyźni mają wygląd tak groźny, jakby nie szło o zwykłe nabożeństwo, ale o ofiarę na Golgocie. Nimbem dziwnej powagi umiał także otoczyć głowy swego ojca i siostry w portrecie, przedstawiającym rodzinę, zgromadzoną przy fortepianie.

Zresztą mało jest rzeczy wybitnych w hiszpańskim pawilonie, ozdobionym dzięki łaska-

wości Alfonsa XIII. cudnemi zbrojami z końca XV. i tapetami z XVII. wieku. Zaragoza i Fabrés wystawili dobre portrety, Benlliure szereg impresyonistycznych scen rodzajowych, pustych, choć nieraz niepozbawionych brawury, Bilbao torreadora grającego i jego kochankę, zatopionych w świetnym kolorycie o Tycyanowskich harmoniach, Carlos Vasquez chłopów i chłopki na koniach (rodzaj Sichulskiego w przekładzie hiszpańskim), Tomas Murillo Ramo doskonałą w tonie i układzie scenę przy łożu położnicy. Santiago Rusinol wybiera nadzwyczajne motywa pejzażowe: wersalskie ogrody nad morzem, lecz wykonuje je haniebnie. Pinazo Martinez naśladuje Zubiaurrów, ale nieudolnie.

Rzeźba hiszpańska niedługo nas zatrzyma: Moisés da Huerta ma na wystawie pyszny tors męski i pięknie rozrzucone, leżące ciało kobiety; Capuz y Huerta dziarski pomnik konny Alfonsa XIII. José Capuz po egipsku stylizowaną Inwokacyę, wreszcie P. Estany — „Ideę“, różnobarwny, doskonały marmur, przedstawiający kobietę o bladych oczach i rudych włosach.



ERNESTO BIONDI.
Aresztantki (fragment).

Podobnie jak Hiszpani, tak i narody północne stoją tylko kilku wybitnemi jednostkami przy dość zresztą przeciętnym ogólnym poziomie produkcyi artystycznej.

Wśród Szwedów naczelne stanowisko zajmuje Carl Larsson, przemiły malarz jasności, pogody i dobroci życia. Wielkie walki, namiętności, druzgocące tragedye, które rozgrywają się na szerokim świecie, nic go nie obchodzą. Zamknął się w cichym zakątku, w swym ustronnym, pięknie urządzonym domu, który przepoił światłem słonecznem, wpadającem radosną strugą przez szyby przestronnych okien i wewnętrznem światłem niezamąconego, skromnego szczęścia w otoczeniu najbliższej rodziny, w kręgu domowej lampy. Dobrze i rozkosznie mieszka się w tym domu Larssona; zakochany w nim artysta przedstawił jego dni i prace, aż w trzydziestu akwarelach, które na zmęczony umysł działają tak kojąco, jak zimne płatki wilgotnej lilii, przyłożone do poparzonej ręki. Bukoliczna twórczość togo artysty wygląda jak jakaś nieprawdopodobna Atlantyda, pływająca samotnie po mętnem morzu współczesnej neurastenii i chorobliwej gorączki ducha. Przypominają się zamierzchłe czasy, kiedy Virgiliuszowy Tityrus spoczywał rozkosznie *sub tegmine fagi.*

Poznajemy z owych przedziwnych obrazków samego malarza, jego żonę, dorosłą córkę i małego chłopaka z figlarnie zadartym noskiem i służbę i psa, a wszyscy przejęci takiem zadowoleniem i szczęściem, że aż zazdrość bierze, a zarazem budzi się współczująca troska o artystę: co będzie, gdy do wrót tego idyllą uśpionego domu, śmierć zapuka?

Tak samo pogodną i naiwną, jak treść jego malowideł, jest technika Larssona. Rysunek najprostszy w świecie, niemal zbiór geometrycznych linii, pokolorowany w sposób najmniej wyszukany jasnemi, łagodnemi farbami. Larsson wrócił niemal do palety Fra Angelika. Zatrzymuje ją również w obrazach olejnych. „Święto na wsi“ jest tylko nową sceną tej samej rodzinnej sielanki. Polana z białymi pniami brzóz, wśród nich stół nakryty obrusem, kosze z trunkami i jadłem, skrzypek stary, jakby z pierwszych scen Peer Gynta wyjęty. Słowem majówka w całej pełni i słoneczne far niente. Jedyny akord silniejszy wnosi dziewczyna, która entuzyastycznym ruchem upojnej młodości rzuca na stół pęki kwiatów.

Larsson widocznie zdaje sobie sprawę z tego, że mimo swej poczciwej brodatej twarzy i okularów na nosie, jest w istocie dużem, dobrem dzieckiem. W portrecie własnym namalował siebie z wielkim, śmiesznym pajacem w ręku.

Nieskończenie bardziej od niego wyrafinowany i współcześnie niespokojny jest Anders Zorn. Opanował formę doskonale, maluje śmiało, nerwowo, z impetem, jest specyalistą w rzucaniu do ciemnych wnętrz rozedrganych wibrującymi pyłkami strug światła — ale nie znalazł dotychczas tego, co jedynie wynosi artystów ponad poziom, silnego, własnego tonu. Ulu-



VIRGILIO COSTANTINI.
Filiżanka herbaty.

bionym tematem jego obrazów są chłopi, wiejscy grajkowie, nagie kobiety na tle dywanów, lub przed ogniskiem. Susząca się po kąpieli przed rozżarzonym piecem obnażona dziewczyna najlepiej reprezentuje jego sztukę w Rzymie.

Z malarzy figuralnych szwedzkich zwracają nadto uwagę: sympatyczny, naiwny, w akwarellach jasny, w portretach ciemniejszy Ivor Arosenius, szczególnie miły w rzeczach bajkowvch (12 akwarel o złotym ptaku kalifa); dzielący z nim zamiłowanie do fantastyki w dobrym gatunku Solm Bauer, dzielny w rysunku, ale słaby w kolorycie, Olle Hjostrberg, (Zwiastowanie) solidny portrecista akwarellowy Stefan Johansson, wreszcie pełen intenzywnego życia i ruchu w portretach i scenach rodzajowych Emil Osterman. (Dwaj panowie palący cygara po obiedzie). Umiejętnością silnej charakterystyki o zakroju karykaturalnym odznacza się także Gabriel Strandberg.

W zakresie krajobrazu znaną i uznaną wielkością szwedzką jest Gustaw Adolf Fjaestad, mistrz pejzażu nastrojowego, liryczny poeta powierzchni stawów i jezior, śniegów świeżo spadłych, zalegających dalekie przestrzenie, lub różowiejących na szczytach gór. Śniegi jego nie takie jak znamy w Polsce, fioletowawe, skrzące się w słońcu; u niego jest śnieg perłowo-szarawy, ogromnie delikatny i subtelny, raczej dywan pod pląsy Elfów, niż groźny płaszcz zimy. Nie lubi grzmiącej fanfary śniegowej w blasku południowego słońca, ale rozmarzające nokturny śnieżnych obszarów w niepewnem świetle zamglonego księżyca. Jedynie okiście śniegu na gałęziach wyglądają u niego tak, jak u Ruszczyca, Podgórskiego, lub Talagi. Ale najdoskonalej maluje wodę, której ruchliwość cudownie wyraża zapomocą systemu centków i wężowych smug.

Fjaestad uprawia także z powodzeniem sztukę stosowaną. Jego arrasy utrzymane są w stylu krajobrazów sztalugowych, a krzesła w kształcie grubych pni mają pomysłowy ornament z motywów płynącej wody i gałązek.

Inny malarz morza i zimy Otto Hasselbom, różni się od Fjaestada przewagę tonów ciemnych i szerokich płaszczyzn, oraz znacznie mniejszym talentem. W soczystych głębokich harmoniach ciemno-żółtych widzi krajobraz Teodor Axel Kulle. Techniki Larssonowskiej używa do malowania sympatyczny Oskar Bergmann. Niezłe widoki zimowe dają nadto Gustaw Torsander i Axel Lindman. Liljeforsa i jego znakomitych ptaków nie ma na wystawie. Jest tylko jego dość zręczny imitator, Ernst Norlind

Rzeźba — sądząc po wystawie — niezbyt się w Szwecyi rozwinęła. Najwięcej talentu okazuje Carl Milles, twórca bronzu p. t. „Skrzydła“. Jest to temat Ganymeda: potężny orzeł unoszący w górę smukłe ciało chłopca. Rozmach i delikatność, fuga i morbidezza dają całość dużej wartości. Ten sam rzeźbiarz, dał dobre postacie zwierzęce i mocne realistyczne portrety męskie, między nimi granitowy biust Strindberga. Pięknem dziełem plastyki jest Börjesona długowłosy skrępowany wiking o nagiem ciele, doskonale w złocistym bronzie modelowanem, z wyrazem bezradnego smutku w młodzieńczej głowie. Oryginalne, pełne rubasznego dowcipu i jowialnego humoru karykatury z barwionego drzewa („Asenterunek“, „U fotografa“ i t. d.) wystawił Axel Peterson. Fagerberga udatny puhacz i Olofa Ahlberga w bolu rozrzucony na ziemi akt kobiecy zamykają szereg uwagi godnych rzeźb szwedzkich.

Cichej, łagodnej, przystępnej dla fantastyki i marzeń zbiorowej duszy artystycznej Szwedów przeciwstawia się twarda, kanciasta, skłonna do niepohamowanego realizmu psychika Norwegów. Oczy ich są bardziej otwarte na złe, straszne i charakterystyczne strony życia, niż na słodkie i dobre. Mają pęd do zagłębiania się w mroki duszy, udręczonej zawiłymi problemami umysłowymi, lub szarpanej wichrzycą namiętności. Czuje się, że to ten sam szczep, który wydał Ibsena.

Ale malarstwo norweskie nie zdobyło się dotąd na swego Ibsena.

Wielki talent realistyczny posiada Christian Krogh malarz ciężkich, niezgrabnych, w skórzane ubrania okutanych rybaków i mary-

narzy, którzy odcinają się ostro i plastycznie na tle ciemnego morza, masztów i lin. Pilot okrętowy znakiem ręki wzywa statek do odjazdu. Majtek z pasem ratunkowym w ręku spieszy na pomoc człowiekowi, który gdzieś tonie w granatowem morzu. Doskonałą charakterystyką psychiczną i subtelnem jej cieniowaniem odznaczają się prostytutki w „Przedpokoju lekarza policyjnego". Pyszny jest policyant, widocznie wzięty wdziękami jednej z pacyentek, a jednak usiłujący przybrać sztywną, urzędową minę.

Podobny do Krogha, ale pogodniejszy, jest Halfdan Ström. Ten obrał sobie inny genre: sceny przy jedzeniu. Interesuje go zarówno ubogi bufet trzeciorzędnej szynkowni i proletaryackie fizyognomie jej gości, jak wykwintnie zastawiony stół plutokratycznej rodziny, śniadającej na wolnem powietrzu i barwne muśliny, oraz piękne kapelusze kobiet i dzieci.

Dobrą scenę obiadową przy świetle lampy wystawił również Wentzel.

Wsławiony u nas przez Przybyszewskiego malarz delirycznej grozy, obłędu i śmierci, Edward Munch przedstawia się na wystawie, dziwnie łagodnie i spokojnie. Portret siostry o chorobliwej twarzy jest starannie, realistycznie wykończony, ale zdumiewająco słaby. Lwi pazur wyłazi dopiero z drugiego obarzu, bardzo sugestywnie robionego zamglonemi smugami, które układają się w bolesny uśmiech chorej dziewczynki i smutną twarz matki. Dat nie ma i niewiadomo, czy to jest Munch jeszcze dekadencko nierozwydrzony, czy już uspokojony.

Głośny Fritz Thaulow, który wyspecyalizował się w malowaniu ulic i czerwonych dachów miejskich, okrytych śniegiem, ma z tego gatunku na wystawie jeden dobry okaz: ulicę w Berg. Doskonale odtworzył też w temperze wnętrze katedry w Burgos i most w Weronie.

Z innych pejzażystów wyróżniają się: Bernhard Hinna (śmiały krajobraz zimowy), Bryniulf Larsson (brzeg rzeki wieczorem), Harald Sohlberg (nastrojowy wieczór letni) i Thorolf Holmboe (rzeka w mieście).

Posępna i zagadkowa dusza Norwegii wyłania się w całej pełni dopiero z rzeźb Gustawa Vigelanda. Dwa światy nadewszystko go pociągają. Jeden — to wiecznie żywa tajemnica życia seksualnego. Mężczyzna nagi (— wszystkie rzeźby Vigelanda są nagie i to niesłychanie śmiało —) ukląkł przed kobietą o smukłych, kształtach dziewczęcych, stojącą na wzniesieniu i tuli głowę do jej łona. Nadmiar rozkoszy rozchylił mu usta, ona patrzy nań z nieopisanym wyrazem dobroci i wdzięczności. Przybyszewski cały hymn poświęciłby tej rzeźbie — i to w nowym stylu. Bo nie jest to miłość — ból, ale miłość — ukojenie. Mimo to, że przeciwieństwo płci i tu silnie się zaznacza. Drugi świat Vigelanda — to patos umysłowego i społecznego życia. Beethovena wyobraża sobie w postaci smukłego młodzieńca o lwiej grzywie, którego nagiem ciałem wstrząsa dreszcz bohaterskiej ekstazy, przechodzącej w fizyczną furyę. Pochylony jak do walki, z zaciśniętemi pięściami dyryguje swą „Heroiką", jakby kamienie chciał przemienić w tarany, walące o bramy nieskończoności. „Żebraków" pojął artysta jako straszliwie wychudłych ludzi, idących obok siebie z groźną determinacyą. Zwiędła skóra, zwisająca fałdami ze starczego ciała, modelowana z wstrząsającym naturalizmem, bezzębne usta, wyłysiałe czaszki — wszystko to układa się w obraz nędzy, doprowadzonej do ostateczności i stojącej u wrót zbrodni.

Potęga natchnienia, ogromne napięcie siły emocyonalnej, oryginalne, własne pojęcie nagości i odrębny sposób traktowania bryły każą wyznaczyć Vigelandowi miejsce w rzeźbie nowożytnej tuż obok Rodina i Meuniera.

Wobec niego Ingebrigt Vik wydaje się zbyt gładki i konwencyonalny. Silniej działa natomiast Valentina Kiellanda grupa złożona z chłopca i spoczywającej na jego piersi sennej dziewczyny. Sindinga nie ma.

Duńczycy nie mają żadnego artysty tak wybitnego, iżby miał widoki wydobycia się na Europę poza granice swej małej ojczyzny. Także ogólny charakter ich sztuki nie jest tak odrębny, ażeby dał się ująć w ścisłą charakterystykę. Najbardziej własny i znamienny jest ich pejzaż, który zaszczytnie reprezentuje Niels Skovgaard: morze pierzastemi falami liżące piaszczyste, samotne, opustoszałe brzegi lub ciche zatoki, w których przeglądają się rozłożyste drzewa. Zresztą z zamiłowaniem uprawiają malarstwo rodzajowe, illustrując życie rybaków, lub odtwarzając wnętrza swych ze smakiem urządzonych domów. Celuje w tym kierunku Vilhelm Hammershoi, który swe samotne pokoje za przykładem Pietra de Hooch oświeca pękami słońca. Portrety swe i postaci ludzkie,



CHARLES COTTET.
Ofiary morza.

trzymane przeważnie w stylu staro-holenderskim, modernizuje przez wprowadzenie dużych dekoracyjnych płaszczyzn, na sposób Whistlera, lub przyprószając je mgłą, jak to czynił Carrière. Wogóle silnie zaznaczają się w malarstwie duńskim wpływy obce: niemieckie, norweskie, a zwłaszcza inpresyonistyczne francuskie. W prostej linii od Francuzów pochodzi Willumsen, który używa kolorytu niesłychanie jasnego i zmatowanego. Dzieci biegnące w morze dobre są w ruchu, ale wizya matki, która widzi w niebie swe zmarłe potomstwo, razi fałszywym sentymentalizmem. Wiele zawdzięcza Francuzom również Vedel, który ludzi traktuje szkicowo i zasłania ich mgłami. Lauritz Tuxen dobrze oświetla białe postaci na sinem tle morza. Kröyer swemi Bretonkami przypomina Cotteta, śniadaniami artystów, najpierw Maneta, potem Rolla. Ancher robi monumentalnych rybaków w guście Krogha.

Po dłuższem jednak obcowaniu z obrazami duńskimi odkrywa się pewien rys charakterystyczny, który nadaje zasadniczy ton całej tej sztuce: oto wielkie znużenie, smutek i melancholia, którą oddychają ci ludzie. I to zarówno jednostki z proletaryatu, które maluje Boyesen na tle fabrycznych kominów i murów Kopenhagi, jak przemęczeni, bladzi, chorzy reprezentanci inteligencyi, których daje Einar Nielsen.

Czy życie naprawdę tak jest smutne w zasobnej, pracowitej, kwitnącej przemysłem Danii, czy tylko artystom zaczęło być ciasno i duszno wśród tego tłustego dobrobytu?

Zdaje się, że burzliwe, ponure i mściwe morze północne wywołuje ten nastrój pessymistyczny, bo taki sam ton depressyi, przygnębienia i przytłoczenia troskami codziennemi panuje w malarstwie holenderskim. Najznakomitszym jego interpretatorem jest stary Józef Israels. Jest na wystawie autoportret jego malowany w 85 roku życia. Z ciemnego tła wyłania się zgrzybiały, zgarbiony człowiek, którego osłabiony wzrok po przez szkło okularów zdaje się tylko grób już może dojrzeć. I w całej sztuce jego nigdy nie było młodości, ani promienia słońca. Przed oczami widza przeciągają niezgrabni, osowiali rybacy, zwiędłe pomarszczone staruszki, grzejące się przed ogniem, lub kołyszące dzieci, żebraczki, jak widma nędzy sunące przez ugory. Sąsiedztwo bezlitosnego morza wszczepiło troskę w wszystkie dusze. Obrazy Israelsa dają nastrój taki, jaki się narzuca w sztukach Hejirmansa. W technice szkicowej, połączonej z grubym nakładem farb i szerokim rozmachem pędzla, w kolorycie ciemno-brunatnym przypomina Israels Rembrandta z ostatniej epoki.

Nad innymi malarzami współczesnej Holandyi zaciężyła fatalnie ich wielka sztuka XVII. w. I tak samo, jak w owych czasach potworzyli się specyaliści: Bisschop († 1904) malował sceny rodzajowe z domów mieszczańskich, Bosboom († 1891) synagogi i kościoły; Maris Jakób († 1899) młyny i okręty, Mauve († 1888) konie i krowy, Mesdag († 1908) martwą naturę i morze. Z żyjących Broedelet, Blommers i Bisschop Robertson opowiadają o pracy i życiu chłopów, Maarel o proletaryacie miejskim. Pejzaż zimowy uprawiają: Soest i Vries, letni Wysmuller, Wandscheer i Voerman, portret Buismans, Schwartze van Duyl, Way, Maris i inni. Słowem, jeśli się ciemne obrazy starych Holenderczyków przełoży na współczesny jasny koloryt — i to nie bez wyjątków — otrzyma się dzisiejsze malarstwo holenderskie. Tylko humor Ostadów, Steenów i Brouwerów nie znajduje kontynuatorów. Rewolucyoniści tej sztuki: sataniczny Jan Tooropi tragiczny van Gogh nie są w Rzymie reprezentowani.

Z pośród rzeźb holenderskich, oprócz poprawnych, naturalistycznych prac van Wyka znalazłem tylko jedno dzieło, godne zanotowania: „Fale“ Dantziga, nimfy morskie, całujące utopionego mężczyznę. Natomiast Duńczycy mają doskonałego rzeźbiarza zwierząt w Karolu Nielsenie, a nadto znakomitych znawców ciała ludzkiego w Kaiu Nielsenie i w Jarlu.

Szwajcarzy od niedawna zaczęli na wystawach światowych występować jako osobna grupa. Mogli to uczynić, dzięki kilku naprawdę zdolnym artystom. Przedewszystkiem Ferdynand Hodler zwraca uwagę swym zmysłem dla malarstwa dekoracyjnego w wielkim stylu. Maluje płasko za pomocą szerokich smug o jasnych tonach, które układają się w całość silną i oryginalną, ale zarazem nieco brutalną. Technice jego fresk otwiera najdogodniejsze pole do popisu. To też od olejnego „Rębacza“ znacznie lepsze wrażenie robi „Pochód żołnierzy po bitwie pod Marignano“, wykonany „al fresco“.

Równie jak on jasny, ale bardzo plastyczny, a przytem ordynarny jest Max Buri, malujący chłopów, siedzących przy otwartem oknie, na tle ośnieżonych gór, nudzących się w poczekalni kolejowej, lub pijących w knajpie. Paleta jego składa się niemal wyłącznie z barw: kanarkowo-żółtej, jasno-niebieskiej, czarnej i jasno-zielonej. Niezaprzeczony wpływ wywarli na niego starzy Niemcy i Niederlandczycy.

Tym Szwajcarom mocnym i kanciastym przeciwstawia się bardziej subtelny malarz dzieci i kobiet, operujący tonami pomarańczowymi i fioletowymi, rozlanymi w szerokie pasma — Cuno Amiet. Zbliża się do niego w psychice Wilhelm Hartung, który dał mile w kolorycie zharmonizowany obraz: „Wiosna dziewicza“: trzy kobiety, jedna naga, inne w sukniach niebieskich nad błękitnem jeziorem.

Giovanni Giacometti dopuszcza się w swych pejzażach ze zwierzętami kolorystycznej przesady, albo nawet bezsensowej ekscentryczności. Dobry zresztą obraz „Wieczór w Alpach“



AUGUST RODIN.
Człowiek idący.

pokrył niewiadomo po co regularnymi, czerwonymi prostokącikami. Spokojniej, ale z mniejszym talentem traktują podobne tematy Bille, Bolens i Dallèves.

Burnand wiele siły duchowej wkłada w swe sceny religijne, malowane ciemno na sposób Munkacsy'ego. Rzeźba szwajcarska nie zaznaczyła się na wystawie niczem ważnem.

Malarstwo rosyjskie przed kilku jeszcze laty bardzo było modne w Europie. Później nastąpiło pewne rozczarowanie i sprowadzenie jego wartości do właściwej miary. Wystawa rzymska zupełnie usprawiedliwia ten objaw. Bo w gruncie rzeczy w brzydkim pawilonie rosyjskim nie ma nic takiego, coby widza mogło porwać i podziwem przejąć. A już zupełnie nie ma mowy o jakimś specyficznie rosyjskim tonie, któryby potwierdził, że ci artyści są z pokolenia Tołstojów, Dostojewskich, a choćby nawet Gorkich, Andrejewów i Arcybaszewów. Tak nawskóś rosyjski, pesymistyczny nihilizm życiowych zatraceńców — w sztuce plastycznej nie przyszedł do głosu. Najwyższe jej objawy niedwuznacznie pochodzą od Francuzów, a na rachunek własny narodowego charakteru zapisać można tylko wielką pretensyonalność, dużo rozczochrania i barbarzyńskie zamiłowanie jaskrawych kolorów. Zresztą o rosyjskości tego malarstwa mówi tylko kostyum, etnografia i... bezustannie powtarzający się konterfekt Tołstoja.

Nie wynika z tego wcale, aby w pawilonie rosyjskim nie było rzeczy cennych.

Są niemi w pierwszym rzędzie portrety Walentyna Serowa. Cechuje je wielkie poczucie dekoratywności, umiejętny dobór barw przeważnie zimnych, siła w charakterystyce fizycznego i duchowego typu, oraz dbałość o kompozycyę. Najświetniej przedstawia się szkicowo traktowany gwaszowy portret malarzy Żużina i Leńskiego; najsenzacyjniej portret sławnej śpiewaczki i tancerki, Idy Rubinstein, która w ostatniej sztuce D'Annunzia grała Św. Sebastyana. Jedynem odzieniem ekscentrycznej diwy są brylantowe pierścienie na rękach i nogach. Zresztą jej niesłychanie chude — pardon — androgyniczne ciało odsłania się w całej swej ...niemożliwości.

W całem tego słowa znaczeniu porządnym, ale nie tak, jak Serow, indywidualnym portrecistą jest Ilja Repin. Przeważa u niego portret urzędowy, obliczony tylko na wierne uchwycenie zewnętrznego podobieństwa, ale zdarzają się chlubne wyjątki. Do takich należy ze wszech miar znakomity portret Tołstoja i jego żony, siedzących przy stole do pracy. Prócz doskonałej charakterystyki uderzają w tym obrazie czysto malarskie zalety: efektowne kontrastowanie płaszczyzn jasnych i ciemnych.

Głośny Filip Maljawin wystąpił na wystawie dość skromnie. Portret starej chłopki dobry jest w barwie i wyrazie psychicznym, ale nie wraża się w pamięć tak, jak się to dzieje z wybitnemi dziełami sztuki. W portrecie własnym z żoną chciał się artysta widocznie przypomnieć, jako ten, który zdobył sobie sławę nieokiełzanym orgiazmem barw. Ale efekt nie udał się: kolory mienią się wprawdzie tęczowo, ale mimo to wrażenie nie jest dodatnie. Malinowo kraśne dziewoje maluje udatnie Helena Kiselewa. Z portrecistów wyróżniają się nadto: Sawa Sorin (powiewny portret tancerki Karsawiny), Borys Kustodiew i Gołowin. W pejzaż dużo siły wkłada Apolinary Wasniecow, podczas gdy Wołkow i Bergholz skłaniają się ku nastrojowemi liryzmowi.

Najlepszy obraz rodzajowy dał Bogdanów-Bielskij. „Imieniny nauczycielki“ należą do tej kategoryi śniadań na wolnem powietrzu, które prawie wszystkim malarzom na wystawie udały się wybornie. Taki to płodny i miły temat: malować promienie słońca, jak się ślizgają po obrusie, załamują w szkle i rozświecają głowy biesiadników. Z powodzeniem poświęcają się temu genre'owi: Wł. Makowskij, Elsa Baklund, Iwanow i Fedor Syczkow.

W malarstwie historycznem próbują swych sił Juryj Repin, Wiktor Wasniecow i Wasyl Surikow, ale wzruszenia, jakie wywołują, są teatralnej natury. Jedynie Surikowa Stenka Razin, w nocy na łodzi słuchający śpiewu

lirników ma w sobie urok prawdziwie kozacki: jest dostatecznie rycerski, piękny i chamski.

A rzeźba rosyjska? Sławny Trubeckoj przedstawia się na wystawie dość niesławnie, może dlatego, że porzucił swoje doskonałe, małe figurki, swoje impresyonistyczne szkapy z wehikułami, a wziął się do dużych bronzowych portretów i aktów, ktore są dziwnie puste i zimne. Wolę już Sudbinina i jego portret Rodina, opartego o biust Balsaca. Silny jest, choć zbytnio na Mojżeszu Michała Anioła stylizowany. Bardzo sympatycznie działa prosty, skromny i bez pozy posąg Flauberta, dłuta Leopolda Bernstamma.

Dlaczego Henryk Glicenstein wolał wystawić swe dzieła w wilgotnych i ciemnych podziemiach rosyjskich zamiast razem z wszystkimi Polakami w pawilonie austyackim, dokąd go zapraszano, to jest zagadką, wkraczającą w sfery odpowiedzi na zapytanie, do jakiej właściwie narodowości ten utalentowany artysta się poczuwa. Wobec tej niemal Edypowej zagadki nie dziwię się, że jego Polyksena pełna jest smutku, że oczy rozpacznie przymknęła, ręce bezradnie rozłożyła i nie widzi nawet, iż szata spadająca nieskromnie obnaża jej boskie członki. Ale piękny jest jej smutek i jej ciało z marmuru i bronzu wykute, podobnie jak piękną jest ta dziewczyna (co prawda, trochę za krótka), która goni za capem, co razem wzięte ma symbolizować „życie". Dlaczego? Niby, że tak szybko ucieka, jak cap? Można i tak.

Jeżeli bracia Moskale niczem nie porwali nas do zachwytu, to inni bracia Słowianie (— prócz Czechów, o których później —) porywają nas — ale do śmiechu, lub szczerej litości.

Pysznie i buńczucznie wybrali się na rzymską potrzebę Serbowie. Hej! — pomyśleli sobie — pokażemy zgniłemu zachodowi, do czego jest zdolna siła pierwotna, gdy ją kultura pod barki stalowe podejmie. A hetmanić nam będzie nie kto inny, jak nasz Tytan słowiański, jak nasz Fidyasz mocarny, nasz wielki Iwan Mestrovicz. I poszedł Iwan Mestrovicz do Rzymu i stanął przed Mojżeszem i objawiło mu się, jak na dłoni jego święte powołanie. „Jakże to, panie Michale? Myślisz, że mnie zaimponujesz? Ty byłeś Michałem Aniołem dla Włoch, a ja będę Iwanem Aniołem dla wielkiego carstwa serbskiego. Ty kochałeś Grecyę i drżącą dłonią pieściłeś Tors belwederski, mnie stać na to, aby miłość moją ulokować jeszcze bliżej Prometeusza i Gigantów: będę pieścił gufrowaną perukę Apolina z Tenei, albo zgoła jego rodziców szanownych, a nieforemnych, Osirisa i Isydę i wszelkich innych Ramsesów. Ty byłeś tak śmiały, żeś w świątyni katolickiej odsłonił nagość ludzką aż do kresu, ja pójdę jeszcze dalej i w świątyni sławy tak obnażę człowieka, że aż tybyś sam się zawstydził, gdybyś to mógł zobaczyć". Tako rzekł i zrobił wielki Iwan. I ze zdumieniem patrzą się klasyczne pinie Borghesów na owe monstrum dziwaczne, które chce być kamiennym hymnem o Kosowem Polu. Walczą z sobą o zwycięstwo egipskie sfinksy i assyryjskie byki skrzydlate. W korytarzu ciasnym, jak kolumnowe przeszmyki świątyni w Karnaku stoją karyatydy,



EUGENIUSZ LAERMANS.
Ślepiec.

od owych z Erechtejomu przynajmniej o dwa wieki starsze. A dalej ciągnie się fryz demonicznie pokręconych, wąsatych wojowników, który ku przerażeniu wrogów demonstrują swe olbrzymie genitalia. To samo czyni kolosalny bohater, umieszczony w środku pod niskim pułapem i jego nie mniej ogromny ogier. A w sąsiednich izbach siedzą brzemienne niewiasty i cierpią matki w połogowych bolach i patrzą z ścian kilkumetrowej długości tępe figury, które pomalował p. M i r k o R a c k i, równie jak Mestrowicz prometejski, ale znacznie mniej uzdolniony.

Szkoda, naprawdę szkoda Mestrovicza, że zszedł na bezdroża archaistycznego kłamstwa, bo to istotnie talent ogromny, umiejętność wielka i duch rzeczywiście płomienny.

Lecz on narazie siedzi pełen chwały i radości w swej „świątyni sławy“ i tak jest pogrążony w swem szczęściu, że nie widzi nawet, iż wszyscy, którzy tu przychodzą, począwszy od syndyka Nathana, a skończywszy na królewskim karabinierze, wybuchają serdecznym śmiechem. Nie widzi tego ten biedny zdezoryentowany Słowianin, tak samo, jak nie dostrzegł, że zamiast pójść wielkimi torami Michała Anioła, wstąpił, jak przystoi obywatelowi jednego z krajów w Radzie Państwa reprezentowanych, na secesyjną ścieżynkę wiodącą wprost nach Wien, do pracowni Hanaka. Onby się nawet podobał w Praterze, a może nawet w ,,Venedig in Wien“. Kto wie? Przecież tam Klimt uchodzi za geniusza, a Altenberg za wielkiego poetę.

Nie na śmiech, ale na płacz sie zbiera w salce bułgarskiej. Jakież to wszystko nikłe, ubożuchne, małe! Nawet ci najlepsi! Nawet ten A n g e ł o w z swą wieśniaczką na tle rozpylonego słońcem pejzażu i W i s z y n z wielkiemi scenami z manewrów, i najzdolniejszy z nich M i c h a j ł ó w z udatnym portretem rodziców i dziecka.

Lecz trudno dziwić się Bułgarom, skoro taka sama nędza zieje z sąsiedniej sali Greków. Cóż to się stało z potomkami Apellesów i Zeuxisów? Ci artyści mają przysporzyć chwały basileusowi ton Hellenon? Ten ckliwy M a t h i o p u l o s, przepodły G e r a m i o t e s, bolesny T o m o p u l o s, konwencyonalny L y t r a s i zaledwie poprawny J a k o b i d e s. Czy warto było te obrazy wieść aż do Rzymu? Do Teb z nimi — w najlepszym razie!

Spraw-że, o Srebrnołuki, niech umkną te Greki w nie[ładzie,
Potnij ich płótna na sztuki, by nie bluźniły Helladzie!

Dzisiejsi Grecy potwierdzają prawdziwość spostrzeżenia, że genialni ojcowie mają zazwyczaj bardzo niegenialnych synów.

Zasada ta nie ma zastosowania do synów słonecznej Italii. Wprawdzie utarło się mniemanie, że sztuka dzisiejszych Włoch nie ma żadnej wartości, lecz przeciw tej opinii protestuję przy każdej sposobności. Istotnie niema dziś w Italii artystów genialnych, którzy mogliby się stać prawodawcami dla Europy. Ogólny jednak poziom tej sztuki jest wysoki, bardzo kulturalny, umiejętność techniczna zawsze wielka. Gdybyśmy znali sztukę włoską tak, jak znamy n. p. niemiecką, nabralibyśmy dla niej z pewnością więcej szacunku i nauczylibyśmy się cenić poszczególnych artystów.

Dwie okoliczności złożyły się na to, że wystawa rzymska nie daje jasnego pojęcia o sztuce włoskiej. Przedewszystkiem z powodów nie wiem jakich pozwolono — jak słyszałem — wystawić tylko prace z ostatnich dwóch lat. Oczywiście w tym okresie czasu niekoniecznie musiały powstać dzieła najlepsze. Powtóre — z jednym bardzo niefortunnym wyjątkiem — nie urządzono żadnej wystawy zbiorowej, wskutek czego ogromnie jest trudno na podstawie jednego lub dwóch obrazów, czy rzeźb zoryentować się co do wartości i charakteru artysty. Jeśli mimo to mają Włosi na wystawie szereg dzieł wybitnych, a mnóstwo poprawnych, świadczy to w każdym razie dobrze o ich artystycznej kulturze.

Jako starych znajomych powitałem w Rzymie kilku doskonałych pejzażystów, z którymi zawarłem znajomość zeszłego roku w Wenecyi. Są to: malarz drzew o rozłożystych koronach i złotawym tonie F r a n c e s c o S a r t o r e l l i, miłośnik kanałów, bark i wogóle scen wodnych P i e t r o F r a g i a c o m o, różniący się od niego ciemnym kolorytem starych obrazów M i t i - Z a n e t t i, F i l i p p o C a r c a n o, który wystawił interesujący obraz „Aeroplan“, pełen powietrznego życia obłoków, wreszcie O n o r a t o C a r l a n d i, poeta ruin i starych uliczek miejskich. Jako dalsi przyłączają się do nich: zamglony B e z z i, ogromnie jasny T o m m a s i, stylizator widoków jesiennych B u r z i, szeroki, dekoracyjny G o l a, znakomicie odczuwający urok zamarłych kanałów Brugii C a i r a t i i zdolni maryniści B e l l o n i i C i a r d i.

Z innych malarzy wysuwają się na pierwszy plan: nadzwyczajnie miły, tryskający temperamentem, humorem i werwą malarz scen rodzajowych z Wenecyi I t a l i c o B r a s s, śmiały portrecista, lubujący się w grubo nakładanych, jak drogie kamienie lśniących barwach i w przepychu kostyumów A n t o n i o M a n c i n i, bardzo wiele umiejący, soczysty w kolorycie, na renesansie wykształcony E t t o r e T i t o, nadzwyczajnie zdolny, dekoracyjny kolorysta i subtelny malarz kobiet V i r g i l i o C o s t a n t i n i, podobny nieco do Zubiaurrów M a t i e l l i, wesoły C h i e s a, bohaterski M a n t e s s i, niesamowity, groźny B e l f i o r e, śmiały C o s t e g n a z o, znawca ciała i dobry dekorator B a r g e l l i n i, silny w charakterystyce B a t t a g l i a, po francusku rozpętany i rozkochany w garderobie kobiecej I n n o c e n t i, wyglądający na małego Angladę — L i o n n e, patetyczny F e r r a r i i wielu innych, którzy nie zginęliby w powodzi tysiąca płócien, gdyby byli wystąpili z większą ilością swych dzieł.



ADOLF MÜNZER.
Przed lustrem.

Dlaczego zaszczyt urządzenia wystawy zbiorowej przypadł w udziale jedynie zitalienizowanemu Anglikowi Henrykowi Colemanowi — nie wiadomo. Bo jest to dziwnie słaby, drobiazgowy, trwożliwy poprostu kiczarz, który właśnie dlatego rozsprzedał swoje pejzażyki, noszące dumne napisy: „Via Appia Antica", „Monte Circeo" i t. d.

Z rzeźbiarzy włoskich najoryginalniejszym jest bezsprzecznie Medardo Rosso, człowiek o olbrzymim talencie, ale marnujący się w zbyt ekscentrycznych próbach wyrażenia w opornym materyale rzeźbiarskim przelotnych wrażeń chwili. Jest to skrajny impressyonista, dążenie do przeniesienia do rzeźby wartości malarskich znajduje u niego najbezwzględniejszy wyraz. Prace jego, do których najchętniej używa materyałów miękkich, przeważnie wosku, robią wrażenie rzeczy zaczętych i w połowie rzuconych, przypominają jakieś fantastyczne konglomeraty stalaktytów, z których niewyraźnie i mglisto wyłaniają się kontury postaci. Same tytuły jego dzieł są wiele mówiące: n. p. impresya damy zobaczonej wieczorem na bulwarze. A więc z całej postaci zostało tylko to, co mgnienie oka zdołało uchwycić. Ale tam, gdzie Medardo Rosso odstępuje nieco od swej teoryi, daje rzeczy imponujące wiedzą fachową (płaczący dzieciak) lub wprost porywające siłą duchowego życia (chory chłopak).

Poza nim — mimo nieobecności Bistolfi'ego, naprawdę wielkiego pana w rzeźbie — mają Włosi na wystawie kilka dzieł wybitnych. Oryginalną i suggestywną grupę dał Ernesto Biondi: ponury pochód aresztantek, który robi wrażenie szerokiem, syntetycznem traktowaniem płaszczyzn i stopniowaniem psychicznego wyrazu. Nadto zwracają uwagę: Grazios i'ego nagi prorok Ezechiel o ciekawych ruchach ulicznego deklamatora, Mayera pyszna w pozie dziewczynka, Rossi'ego doskonała wieśniaczka, której wiatr podwiewa spodnicę, Gallori'ego wytworny akt smutnego młodzieńca i Tadolini'ego dobrze rozwiązany trudny problem grupy symbolizującej awiacyę.

Jak już wspomniałem, Francuzi zgoła się nie popisali swą wystawą, Ktoby na podstawie dzieł, zebranych w pawilonie francuskim chciał oceniać wartość tej sztuki wogóle, nie mógłby pojąć, dlaczego ten właśnie naród wysunął się na same czoło nowożytnej twórczości artystycznej i wywarł decydujący wpływ na całą Europę. Powód tej małej doniosłości sztuki francuskiej w Rzymie wyjaśnia się po zbadaniu katalogu. Oto wystawiono wyłącznie dzieła artystów żyjących. A przecież, jeżeli się z nowożytnej sztuki francuskiej wyrzuci jej wielkich zmarłych: Fantin-Latoura. Maneta, Pissarra, Sisleya, Cézanne'a, Carriér'a, Gustawa Moreau, Puvis de Chavannes'a, Gauguina; jeśli się zważy, że na wystawie nie ma żadnego dzieła Bastien-Lapage'a, Lhermitte'a, Bonnat'a, Degasa — to musi się przyjść do zrozumienia, dlaczego pozostała reszta niezbyt jest ciekawa.

Najwięcej miejsca zajmuje swoją osobą malarz starego stylu Carolus Duran. Z jego kolosalnych obrazów najbardziej dodatnie wrażenie robi naga, bardzo biała kobieta, leżąca na płomiennym szkarłacie. Te podpatrzone u Tycyana harmonie barwne sprawiają, że obraz ogląda się z wielką przyjemnością. Inne jego prace: olbrzymi portret amazonki na koniu, dwa konterfekty kobiece i scena nadmorska — to są solidne, staranne, niewybitne próbki starego sposobu malowania. Natomiast dziełem w prawdziwie wielkim stylu jest kompozycya w ciemnych posępnych utrzymana tonach, którą wystawił Charles Cottet. Nie tylko barwą działa ten obraz, ale wielką ekspressyą uczucia i nastroju. Dokoła utopionego młodego rybaka bretońskiego zebrała się jego rodzina. Niezapomniany jest wyraz twarzy matki rozpaczającej i przerażone oczy chłopaka, który pierwszy raz w życiu śmierć zobaczył. Talentu Cotteta godny jest również drugi obraz: szeroko malowane barki rybackie z pomarańczowymi żaglami. Albert Besnard, który sławę swą ugruntował jako luminista dał tym razem portret żony, malowany czarno, swobodny i wytworny w układzie. Szara zaś jest w tonie jego „Matka", tyłem do widza odwrócona, siedząca z dzieckiem w świetle księżyca. Doskonałym choć mało indywidualnym portrecistą okazał

się Blanche (portret dwojga miłych staruszków i bardzo poważny portret Rodina.) Maurice Denis'a nagie kobiety na tle morza i ucieczka do Egiptu z kulisami weneckiemi nie usprawiedliwia rozgłosu wielkiego dekoratora, jaki ma ten artysta. Manierę Gauguin'a przypomina Flandrin w swej kobiecie z koszykiem na tle architektury. Gastona La Touche ogród wersalski z sadzawką, po której w towarzystwie łabędzi i nagich satyrów płynie w łodzi zakochana para oświecona lampionami i rakietami — ma w sobie urok feeryjnego erotyzmu. Bardzo dobrą jest portretowa grupa rodzinna, w jednolitym tonie perłowo — piaskowym na tle lekko naznaczonych drzew. Autorem jej Lawalley. Matisse'a morze ciemno-granatowe z srebrno-złotymi połyskami nie wywarło takiego wrażenia, jakiego się po tem malarzu spodziewałem. Claude Monet'a dwa widoki z Pont de Londres, niebieskawe ze złotemi światłami i Signac'a z barwnych kwadracików złożony „Avignon" chyba nie dorzucą nowych listków do ich wawrzynowych wieńców. To samo dotyczy obrazów Renoira i Vallotona. Poza tem z rzeczami poprawnemi wystąpili: Agache, Aviat, Avy, Baschet, Cortois, Desch, Detaille, Duhem, Franzini d' Issoncurt, Gardier, Griveau, Georges, Huyot, Leroux, Maxence, Menard, Moulle, Roll, Schommer, Sureda, i Zo; zaś z przeraźliwymi kiczami: Carrera, Desvallieres, Dinet, Felix, Foreau, Gorguet, Guiguard, Guillonet, Hanicotte, Jourdain, Madeline i Martin. Wszystkie te poprawności miernoty i słabizny razem wzięte wywołują przekonanie, że dziś poza Francyą, gdzieś w Holandyi, Danii, Rosyi lub Polsce łatwiej o dobry obraz francuski, niż w samym Paryżu. Czy tak jest istotnie, nie mogę sprawdzić, bo nie jestem bywalcem paryskich salonów.

Warto jednak pójść do pawilonu francuskiego, aby zobaczyć cztery rzeźby Rodina. Największa z nich znany bronz „L'homme qui marche", akt dziwaczny, bo bez głowy, bez rąk, z wyrwanym olbrzymim kawałem piersi, z obtłuczonymi bokami, słowem sam tylko czysty, niemal abstrakcyjny ruch, sam tylko motyw kroczenia. O to widocznie Rodinowi szło i to zostało osiągnięte znakomicie. Ten człowiek stąpa tak, jakby chodzić musieli Prorocy Michała Anioła, gdyby zstąpili z sufitu Sykstyny. Ale rzeźba ta ma na sumieniu nową formę obłędu u uczniów Rodina, którzy teraz każdy swój bronz czy marmur rozbijają na kilka kawałków, aby zostały tylko fragmenty, które w intencyi ich autorów mają robić to samo wrażenie, które sprawiają antyki. Snobizm godny pióra Thakeraya. W przeciwieństwie do tej rzeźby popiersie Dalou jest wykończone do ostatniego uderzenia dłuta i zachwyca potęgą chrakterystyki. Natomiast nieopisaną delikatnością modelunku odznacza się marmurowe popiersie kobiety. „Karyatyda" należy znów do kategoryi genialnych dziwactw Rodina. Ta dziewczyna, która przysiadła na ziemi, jest tak niemożliwie pokurczona, że wobec niej najdziwaczniejsza pozycya postaci Michała Anioła wydaje się szczytem naturalności. Ale skala twórczości jest u Rodina rozleglejsza niż u Michała Anioła. Bo takiego subtelnego uroku, na jaki umie się zdobyć Rodin przy swej tytanicznej sile, Buonarroti nigdy nie wydobył.

Obok tego arcymistrza współczesnej rzeźby wybija się Albert Bartholomé, który i tym razem na cmentarz poszedł po kwiaty sławy. Jego żyłkowany marmur, przedstawiający mężczyznę i kobietę, leżących w trumnie ze splecionemi dłońmi, ujmuje głębokim sentymentem i pięknością fizycznych typów. Inni dzielni rzeźbiarze Francyi to: Carlès (Bacchus), Charpentier Feliks (kobieta roześmiana myjąca się gąbką); Despiau (figlarny biust kobiecy), Dubois (syn marnotrawny); Froment-Maurice (woły przy pługu), Greber (Narcyz z różą), Landowski (Dawid), Lefebvre (miła staruszka w futrze), Roche (Mars zwycięski), Vacossin (śliczne głupie psiaki).

Wśród obrazów pawilonu belgijskiego mniej jest rzeczy słabych, niż w francuskim, ale równie dużo przeciętnych. Najsilniej przyciąga wzrok ciemno malowany i pełen głuchego smutku obraz Eugeniusza Laermansa: droga kamienna, zginająca się w kabłąk, po której dziewczyna w sabotach prowadzi ślepca. Z chmurnego nieba pada tylko jeden promień słońca i skośnie przecina im drogę. Smuga radości zabłąkana w wiecznej nocy nieszczęścia. Ukojny nastrój milczenia panuje w drugim jego obrazie, gdzie dobry promień słońca oświeca ciche mury, kościół i cmentarz. Takie chwile świętego milczenia natury przeżywa się na Awentynie. Ferdynanda Khnopffa hieratyczne postaci przeciwstawiające swe piękne, majestatyczne młode głowy grobowej melodyi ciągłego requiem, które dokoła nich panuje i nieodstępne ich akcesorya: gromnice i szklane, łyskliwe kule — zrazu podobają się bardzo swą odrębnością i pozorną głębią. Rychło jednak odkrywa się, że ten skrzypek tylko tę jedną strunę ma na swym instrumencie i natychmiast Khnopff przestaje interesować.

Oto kilka innych uwagi godnych obrazów tego pawilonu. Typowo belgijskie ciemne porty i kanały Baseleera, Baertsoena, Paulusa, Tysebaerta i Willaerta, słoneczne łąki Emila Clausa i Heymansa, drzewa Courtensa, znakomite nastroje architektoniczne Cambiera, Delaunois, Vierin'a, pejzaże zimowe Coppensa i Paulusa krajobrazy jesienne Sadeleera (z r. 1867) i Oleffe'a, widoki ulic miejskich Opsomera; martwe natury i kwiaty Ensora i Jefferys'a; wnętrza Verhaerena, śniadanie w słońcu Morrena, portrety Dierickxa i Leempoelsa, wreszcie piękne

kompozycye rodzajowe Frédérica, a zwłaszcza Vloorsa. Ceniony bardzo na rynku belgijskim Wauters jest po prostu tylko akademicko poprawny.

Rzeźba belgijska jest na ogół bardzo pusta, teatralna i zimna. Jeden z nielicznych wyjątków to Georges Minne, który jednak nadesłał tylko jedną głowę portretową, spokojną i doskonale realistyczną. Obok niego wyróżniają się jeszcze Dupon (konie), Huygelen (matka z dzieckiem), von Petteghem (męczennik) i Vinçotte (tors Trytona).

Węgrzy, gdyby nie byli urządzili zbiorowych wystaw starego, istotnie wartościowego Munkacsy'ego (słynne Ukrzyżowanie, Chrystus przed Piłatem, sentymentalna scena syna z ojcem zakutym w kajdany i Puszta) i znanego monachijskiego koniarza Szandora Wagnera, gdyby nie byli pokazali kilkunastu portretów jasnego, miękkiego Laszla (Leon XIII, Wilhelm II, kardynał Rampolla) i ciemnego, soczystego, energicznego Benczura — nie mieliby się czem przed światem pochwalić. Prócz nich bowiem wyróżnia się jeszcze tylko L. de Paal swymi ciemnymi, odważnie chlastanymi pejzażami i Szinyei-Merse (1873-1904) naiwnie silnym kolorytem łąk i kwiatów, oraz Manetowskiemi śniadaniami na trawie. Z młodszych zwraca uwagę Perlmutter indywidualnie pojętemi scenami ludowemi. Pozatem mają Węgrzy mnóstwo imitatorów Francuzów, czasem zdolnych, którzy mogą mieć znaczenie dla swej ojczyzny, ale dla Europy są zupełnie obojętni. Jednym z najwybitniejszych malarzy tej kategoryi jest Istwan Csok.

Najlepszą rzeźbę węgierską dał Szentgyorgyi: nagi mężczyzna całuje w rękę uwieńczoną kobietę. Nastrój minorowy, modelunek poprawny.

Do pawilonu Stanów Zjednoczonych Ameryki północnej warto się potrudzić, aby zobaczyć kilka doskonałych portretów Sargenta, dających wystarczające pojęcie o poważnej wytworności jego kolorytu i przenikliwości charakterystyki, oraz dla dwóch obrazów wielkiego Whistlera, Jeden — to portet Sarasatego, tchnący Velasquezowskim spokojem i majestatem, drugi — widok św. Marka w Wenecyi, czarujący japońską dekoratywnością i subtelnością w traktowaniu pejzażu. Zresztą sztuka amerykańska da się określić mniej więcej temi samemi słowami, co sztuka współczesnej Anglii, która na Stany Zjednoczone decydujący wpływ wywarła.

Pawilon niemiecki opuszcza się z dziwnie niezaspokojonym głodem estetycznych wrażeń. Nie dlatego, że jest tam podobnie, jak u Francuzów mnóstwo przykrych słabizn, ale ponieważ obrazy i rzeźby Niemców pozostawiają widza obojętnym i nieczułym. Artyści ci umieją wiele, uczą się, gdzie mogą, podpatrują sąsiadów na prawo i lewo, a mimoto nie są zdolni do wywołania silnych wzruszeń. Fantazya ich ciężka, umysłowość pozbawiona jasności i bezpośredniości, życie uczuciowe, albo mieszczańsko płaskie, albo kasarniano brutalne.

Uwagi te dotyczą tylko dzisiejszych Niemców, między którymi nie ma największego z nich Klingera. W dziale retrospektywnym jest kilka dzieł w wielkim stylu, ale i ten dział ma wielką lukę, jaką tworzy zupełny brak Böcklina. W tych dwóch salkach najmilej czas się spędza przed Feuerbacha klasycznie dostojną Nanną i pełnym pogody pejzażem z kąpiącemi się kobietami, przed monumentalnie działającym swą renesansową kompozycyą i kolorytem św. Jerzym Hansa von Marées, a przedewszystkiem przed doskonałym „Teatrem Gymnase“ Menzla, ujmującym widownię i scenę w całość syntetyczną mimo łączącego się z takim tematem bogactwa szczegółów. Wystawiono także kilka obrazów Schwinda, które pociągają humorem i naiwną fantazyą, ale rażą przykrym oleodrukowym kolorytem, a nadto Lenbacha portret papieża Leona XIII., o inteligentnej przenikliwej twarzy i nerwowych rękach, w układzie przypominający Juliusza II. Raffaela, oraz znakomity portret własny artysty z córką Marion, o pysznych harmoniach barw czarnej, czerwonej i żółtej. W dziale retrospektywnym wystawiono także obrazy Maxa Liebermanna, który w swych scenach holenderskich wyglądą jak Israels wypogodzony i przetłumaczony na ton szaro-niebieski. Uhde lepszy jest w postaciach religijnych, odzianych w współczesne stroje ludowe, niż w tematach rodzajowych, które są zbyt filisterskie. Do kategoryi rzeczy poprawnych zaliczyć wypada prace Gebhardta, Janssena, Alberta Kellera, Leibla i Schucha.

O wiele gorzej przedstawiają się młodsi Niemcy. Przereklamowany Trübner jest w swych portretach twardy i drewniany. Jako koniarz nie godzien jest rozwiązać rzemyka u trzewika Wojciecha Kossaka. Pejzaże Hansa Thomy są albo wprost liche, albo bardzo przeciętne z jedynym wyjątkiem, „Góry Pilatus“, która ma dobrą perspektywę i powietrzną dal. Stuck jest już dziś kompletnie zmanierowany: powtarza ustawicznie i coraz gorzej kilka motywów, które mu się niegdyś udały i płodzi fabrycznym sposobem wielkie plakaty, brudne w kolorze, niesłychanie płaskie, teatralne i melodramatyczne w treści, która rości sobie pretensye do wielkiej głębi (Piekło, Centaury, Erynie i Orestes). Greiner, mający sławę doskonałego rysownika, dał Prometeusza, dobrego w karnacyi, ale pomylonego w proporcyach ciała i mdłego w wyrazie. Jank obrabia ciągle swych żołnierzy, tak pruskich w każdym calu, że aż niedobrze się robi. Corinth ma tylko jeden obraz: bardzo skromną martwą naturą. Slevogta portret kobiecy na tle ogrodu zadziwia słabością. Jedyne rzeczy wartościowe — to portrety Burgera i Zwintschera, pejzaże Dettmanna Dircksa i Mackensena, scena w teatrze Kampfa, dekoracyjne w dobrym stylu postaci kobiece

Münzera i w tym samym rodzaju, ale słabsze Habermana, oraz stylizowana martwa natura Orlika.

Z rzeźbiarzy Hugo Lederer zwraca uwagę swymi brutalnymi, niesmacznymi aktami męskimi, a Max Kruse bardzo dobrym portretem Nietzschego. Sympatycznego dzieciaka, który nieporadnie usiłuje biedz, wystawił Kraus. Zresztą rzeźba niemiecka tak samo jest niewybitna, jak malarstwo.

Zanim się zajmę sztuką austryacką i przyczepioną do niej polską, pozwolę sobie jeszcze na małą wycieczkę do Japonii i Chin.

Sztuka japońska znajduje się w dekadencyi. Te wzorowane na starych drzeworytach pejzaże i zwierzęta, malowane na jedwabiu, są wprawdzie miłe i delikatne, ale daleko im do pierwowzorów. Najlepsze rzeczy w tym rodzaju wystawili: Kamimura (Japonka w drzwiach z dziećmi), Takahashi (cielęta na łące) i Kishima (stare samuraje na koniach). Japończycy, malujący, po europejsku rozpłynęli się bez reszty w Francuzczyźnie: Sakamoto naśladuje Renoira, Nakazawa van Gogha, Nakagawa robi impresyonistyczne pejzaże. Najciekawiej przedstawia się dział malarstwa retrospektywnego, gdzie Motonobu zadziwia dekoratywnością swych kaczek i gęsi, Soanni subtelnością pejzażu, a Gaho ogromną delikatnością księżycowego krajobrazu. Rzeźba japońska jest bardziej ciekawa i oryginalna. Korzystnie wyróżniają się zwłaszcza Hoseja antyczni bohaterowie i Joshidy dziewczyna, która grą na flecie usypia potworki.

Malarstwo chińskie przynajmniej to, które pokazano na wystawie, pozostaje w zupełnej zależności od japońskiego. W rzeźbie z drzewa i laki mają jakichś świątków, bardzo wprawdzie oryginalnych, ale zarazem bardzo brzydkich i monstrualnych.

Pawilon austryacki wyglądałby ogromnie mizernie, gdyby artyści polscy, jak niegdyś Sobieski, nie przyszli na pomoc Wiedniowi. Bo jedyna sława tego grodu Gustaw Klimt jest malarzem bezsprzecznie zdolnym, ale cierpiącym na chorobliwą żądzę oryginalności i egzotyzmu. Przytem pragnie on być genialnym nie tylko malarzem, ale także filozofem. Rezultat jest ten, że robi symbole, niesłychanie płytkie i niesłychanie aroganckie w chęci wmówienia w widza swej nieistniejącej głębi. Lecz to nie byłoby jeszcze najgorsze. Okropne jest maniactwo, które każe Klimtowi przysypywać swoje pokręcone postaci różnobarwnymi centkami, kółkami, kwadracikami, iż wyglądają, jakby wróciły z festynu w Praterze, gdzie confetti padały, jak grad. Sieje je pan Gustaw szczodrą dłonią i wszystko mu jedno, czy obraz przedstawia „Trwogę przed śmiercią“, czy „Prawo“ (mężczyzna, trzymający w ręku kolosalnego polipa, przed którym uciekają pokurczone kobiety, unoszone w powietrzu wichurą swych rozwianych włosów) — czy „Pocałunek“. Jeśli na chwilę zapomni o swej filozofii i o confetti, powstaje doskonałe realistyczne dzieło sztuki, jak portret panny Wittgenstein, który tylko w tle ma kilka pasków i kółek z rozmaitych gatunków metali. Dużo ekspressyi mają także jego rysunki, robione kilku pociągnięciami ołówka. Na wielkim talencie Klimta fatalnie zaciążyła płytka duchowo atmosfera Wiednia i kabaretów, do których pseudo-artystycznej pozy należy odnieść w prostej linii wszystkie jego dywagacye.

Inni Wiedeńczycy nie budzą zachwytu. Dekoratywnie traktowany dom chłopski w śniegu Becka, powódź z dobrą wodą Quittnera, nastrojowe interieur Molla, ogromnie jasna Madonna Hansa Tichego, miła holenderska scenka z wdziewaniem surduta niedzielnego — Hampla, portret zbiorowy Adamsa, malowane wielkiemi płaszczyznami sanki Andri'ego, doskonały barwny sztych Luxa (Dunaj pod Persenbeug) — oto wszystko, co warto było zanotować.

Z rzeźbiarzy największą ilość dzieł ma na wystawie Antoni Hanak, który zdumiewa swą niejednolitością w stylu. Obok klasycznie spokojnej Magdaleny modeluje tors męski po Rodinowsku, obok niesympatycznego brutalnego giganta w stylu archaistycznym greckim, daje po egipsku stylizowanego młodzieńca. Prace Zumbuscha zimne są i nieciekawe. Andri wystawił secesyjnie rozczapierzonego św. Michała, Metzner tors przesadnie egipski ala Mestrovicz i dobrą, szerokiemi płaszczyznami traktowaną mniszkę.

Czesi urządzili małą wystawę retrospektywną z Navratilem (1798 — 1865), malarzem rodzajowym w stylu holenderskim i Józefem Manesem (1821 — 1871), którego obrazy noszą wyraźne ślady wpływu Raffaela („Poezya liryczna“), Palmy starszego (Józefina) i Holenderczyków. Ze współczesnych Szwabinsky zaznacza się, jako dobry kolorysta i solidny rysownik, (Ptak rajski — Dama kameliowa — Babka i matka), Preisler jako sympatyczny modernista i stylizator (Wczesna wiosna). Z rzeźbiarzy wyróżnia się Jan Stursa (Ewa z bronzu, o formach prymitywnych) i Franciszek Bilek, którego „Chrystus, jako oracz“, rękami rwący skibę, ma w sobie dużo nastrojowej siły. Wiele wyrazu włożył także w oblicze swego Chrystusa Myslbek. Natomiast tegoż św. Ludmiła ma tylko tę jedną zaletę, że jest kolosalna.

Wspaniale nie tylko w stosunku do Wiedeńczyków i Czechów, ale całkiem bezwzględnie, przedstawia się sztuka polska. Zbiór to niewielki, ale pierwszorzędnej wartości. Co prawda wysłania do Rzymu małego obrazka Matejki „Leszek czarny i Gryfina“ nie można nazwać pomysłem szczęśliwym. Bo ani nie jest to jedno z lepszych dzieł mistrza, ani nie może dać obcym żadnego pojęcia o jego sztuce. Natomiast

Chełmońskiego doskonale reprezentuje „Trójka“ zaprzężona w hołoble, z kacapem na koźle, pełna, jak zawsze u tego artysty, temperamentu i ruchu, Malczewskiego „Śmierć Ellenai“ z r. 1907, ze zwłokami umarłej, danemi w przedziwnym skrócie, jest poprostu arcydziełem rysunku, barwy i najczystszej poezyi. Budzi ona w Rzymie powszechny podziw. Włosi stają przed nią całemi gromadami i głośno wyrażają swój zachwyt. Wogóle Malczewski ma na wystawie rzymskiej same rzeczy tak dobre, że najsłabszemi są cztery obrazy z cyklu „Zatruta studnia“, a przecież wiadomo, że i to są prace godne mistrza, a szkodzi im tylko niejasność treści, która wymaga pisemnego komentarza. Natomiast „Za późno“ (dziewa, która pokazuje siwowłosemu mężczyźnie pustą skorupę ślimaka) i „Wrogie rodzeństwo“ (chłopak groźnie patrzący na dziewczynkę, która trzyma konika polnego) mają wszystkie cechy dzieł mistrza Jacka w najlepszym gatunku. Wyspiańskiego „Sierotki“ i „Rapsod“ (z Bolesława Śmiałego) znakomicie ilustrują dekoracyjny talent, szczytność fantazyi i siłę natchnienia tego wielkiego artysty. Boznańskiej portret pani Horain ze znaną mgłą, która wydobywa rysy twarzy, a przysłania szczegóły obojętne, zaszczyt przynosi artystce. Pochwalski w portrecie hr. Zamojskiego w barankowej czapce i zawiesistym wąsem dał znakomity obraz, który ma nie tylko zwykłą u tego malarza zaletę absolutnego podobieństwa, ale jest zarazem prawdziwem dziełem czystej sztuki, czego nie można zawsze o jego portretach powiedzieć. Mehoffer w kobiecie w bronzowej sukni, siedzącej między dwoma krzewami wawrzynowemi, pociąga jak zwykle inteligencyą, powagą i miłem zharmonizowaniem ciemnych, zimnych barw. Portretom Horowitza, Rauchingera i Ajdukiekicza trzeba przyznać poprawność bardzo solidną. Weiss ma w Rzymie ów pyszny portret żony, stojącej w drzwiach, utrzymany w tonach czarnym, białym i morelowym, który zeszłego roku był w Wenecyi, oraz tego ślicznego, powszechnie znanego, zadumanego chłopaka na tle choinki. Aksentowicz posłał pastelowy portret córeczki z niańką, bardzo subtelny i miły. Ruszczyca pełne rzewnego sentymentu i cichej melancholii, wnętrze z postacią tyłem do widza odwróconej staruszki również dobrze jest znane, podobnie jak Sichulskiego Madonna, w której tak wspaniale objawił się wielki talent dekoracyjny tego artysty. Jarocki posłał do Rzymu bardzo poważne w kolorze, a plastyczne w postaciach ludzkich wnętrze cerkwi huculskiej, a Pautsch najlepszy ze swych dotychczasowych obrazów „Powódź w Karpatach“ z dekoracyjnie uproszczonym pejzażem górskim, oraz przedziwnie bystrą i zimną wodą rzeki, po której płynie na tratwie grupka ludzi. Młodzieńczej fantazyi pysznego sternika o rozwianych włosach, przeciwstawia się groza, którą przejęte są twarze kobiety i starego chłopa. Tragiczny nastrój potęguje posępna ciemność kolorytu. Mój podziw dla Pautscha, który we Lwowie uznano jako mocno przesadzony, w Rzymie nie tylko nie zmalał, ale owszem wzrósł, bo po oglądnięciu blizko dziesięciu tysięcy dzieł sztuki światowej, zebranych na wystawie, przekonałem się, że artysta ten może śmiało wytrzymać konkurencyę nawet z największymi potentatami pendzla. Szanuję odmienne zapatrywania, ale do własnych oczu muszę mieć także trochę zaufania.

Trzy obrazy Wojtkiewicza, który z taką miłością zagłębiał się w tajemniczy świat uczuć i marzeń dziecka, każą serdecznie żałować przedwczesnej śmierci tego oryginalnego malarza. Znakomite jest zwłaszcza ironiczne „Rozstanie“, w którem zagniewana Colombina wzięła lalki i odeszła, a Pierrot zbuntowany odjeżdża na drewnianym koniku. Dramatyczną siłą ujmuje „Śmierć dziecka“, a „Marzenia dziecinne“ dziwną fantastyką. V. Hoffmanna Madonna, przedstawiona jako chłopka w kraśnej chuście na tle pola, odznacza się poza dobrym rysunkiem, rzeczywistym sentymentem religijnym. Dużo wykwintnej elegancyi ma w sobie Karpińskiego portret rudej kobiety w czarnej wyciętej sukni i w czarno-białym kapeluszu.

Batalistyczne elementy malarstwa polskiego zaszczytnie reprezentuje na wystawie Wojciech Kossak zmniejszoną repliką swego doskonałego „Roku 1813 w Rosyi.“

Na czele pejzażystów polskich stoi nieodżałowanej pamięci, przedziwny Stanisławski z siedmiu przepysznymi obrazami, które wszystkie bez wyjątku pochodzą z wiedeńskiej „Moderne Galerie“. Wśród tych, najsubtelniejszą melodyą barw wygranych hymnów na cześć słońca, stepu, kwiatów i chat wiejskich pierwsze miejsce zajmują potężne chmury i czarujący „Wschód Księżyca nad lasem“. Stanisławskiemu dzielnie sekunduje Wyczółkowski z swem głębokiem w tonie „Morskiem Okiem“ i bardzo miłemi różami białemi na sinem tle. Fałata dwa olejne krajobraze: podwórze w Dębnie i fioletowo-białe śniegi — mają ogromną intenzywność światła i czystość barw. Kamockiego słońce marcowe, rzucające niebieskawe cienie drzew na tle białego muru, cechuje rzadko spotykana siła. Podgórski doskonale namalował śniegi zakopiańskie, ale „Lato“ mimo reminiscencyi z Stanisławskiego mniej dobrze wypadło. Filipkiewicz (Zima w Tatrach) i St. Czajkowski (Ogród) godnie zamykają ten imponujący szereg naszych pejzażystów.

W dziale grafiki umieszczono: Wyspiańskiego rysunki do Iliady, których oryginalnego piękna nie trzeba zachwalać, subtelne akwaforty Pankiewicza, śmiałe ryty i aulitografie Wyczółkowskiego, dobrą barwną litografię Trojanowskiego i Mehoffera piękny projekt dekoracyi katedry w Płocku.

Rzeźb polskich jest stanowczo za mało, bo tylko pięć: Szymanowskiego silne w psychice, dobre w modelunku „Macierzyństwo“, (naga kobieta z namiętną miłością całujące dziecko), Dunikowskiego sławny już dziś „Kamiński“ z niezmiernie żywą i ruchliwą twarzą typowego aktora, Laszczki czysty w linii i bardzo delikatny w obrobieniu marmuru biust pani Fałatowej, Biegasa zadziwiająco spokojny, wybitnie realistyczny portret Boznańskiej i Wittiga dobrze u nas znane „Wyzwanie“ (własność Gal. Nar. m. Lwowa) z pięknym aktem roznamiętnionej kobiety.

Nadto Madeyski wystawił udatne plakiety Stefana Batorego i ś. p. prof. Sokołowskiego.

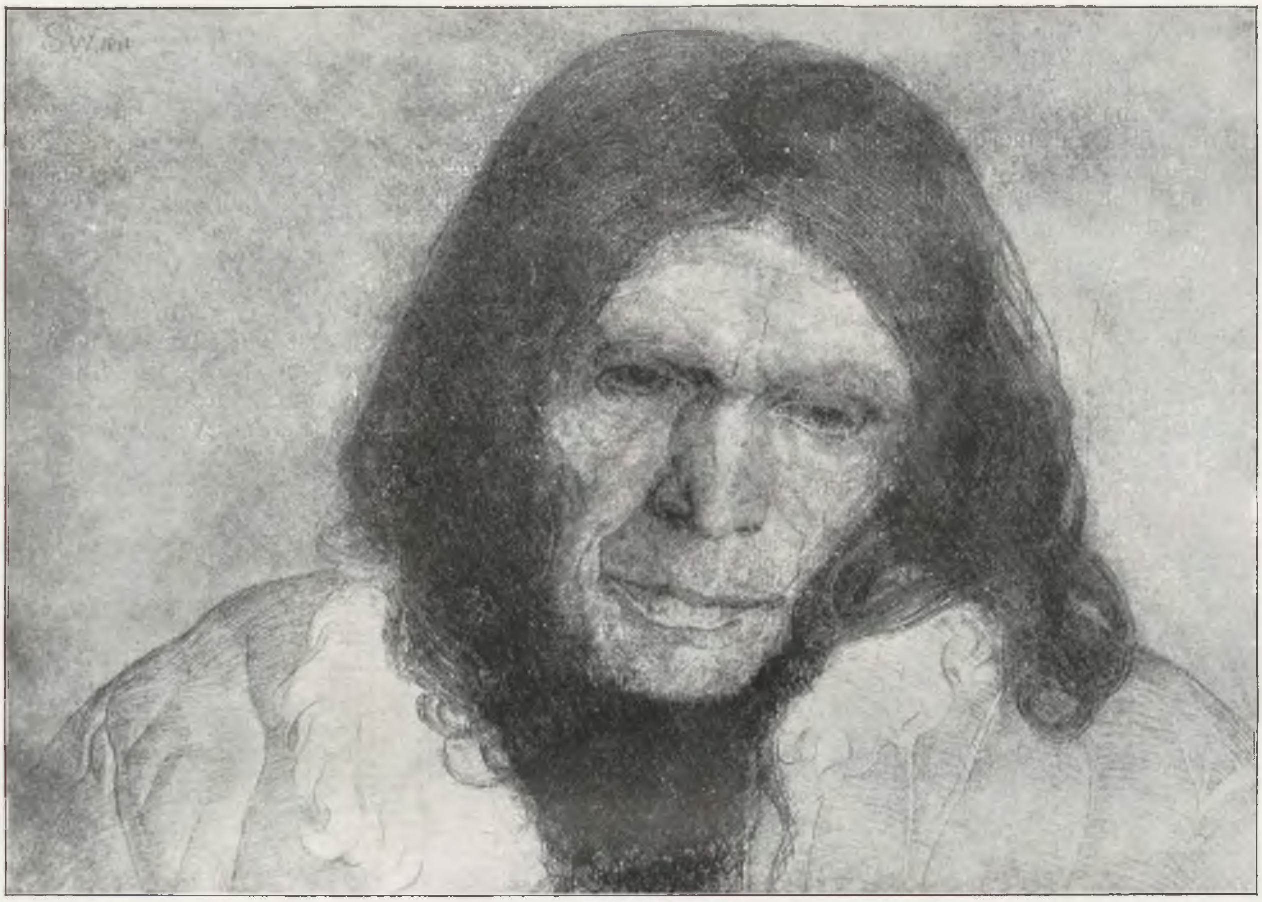
Jeśli tylko dzięki osobistej uprzejmości austryackiego generalnego komisarza wystawowego dra Dörnhöffera, bez żadnego komitetu w kraju, zdołaliśmy zgromadzić w Rzymie tak wspaniały szereg kapitalnych dzieł sztuki, to możemy być pewni, że zdobylibyśmy tryumf wielki i zupełny, gdybyśmy raz nareszcie zebrali to wszystko, co mamy u siebie najlepszego i pokazali to razem gdzieś za granicą, najlepiej w Wenecyi. A wtedy nawet niemieccy historycy sztuki współczesnej, którzy dotychczas z reguły znają tylko „wroga germańskiej kultury“ Matejkę i „Rosyanina“ Siemiradzkiego, byliby zmuszeni poświęcić osobny roździał naszemu malarstwu i rzeźbie.

Ale urządzić taką wystawę mógłby tylko ktoś, kto bardzo miłuje sztukę i zna się na niej, lecz sam nie jest artystą. Bo jeśli sprawę tę weźmie w swe ręce komitet, złożony z artystów, zaraz zaczną się kwasy i animozye, walki „zer“ z „niezerami“ i wystawa z pewnością będzie miała wielkie luki.

Władysław Kozicki.



JACEK MALCZEWSKI.
Ślepy Faun.



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS.
Góral.

KRONIKA.

WYSTAWA GRAFICZNA W ZAKOPANEM.

(PRACE, NADESŁANE NA KONKURS IMIENIA H. GROHMANNA).

Charakterystyczną cechą drugiej połowy XIX. wieku był zanik wszelkiej stylowości. Zbytnia wiara w wielki przemysł fabryczny i maszyny zabiła indywidualne cechy przemysłu, zbytnia wiara i rozmiłowanie w mechanicznych sposobach reprodukcyi i fotografii zabiły stylowość w sztuce.

Istotą stylu, to nie barwa, lecz linia, nic więc dziwnego, że w tej epoce bez stylowości, w epoce, kiedy heliograwura, cynkotypja, fotografja królowały, myślano, że jedyną wyższością sztuki nad fotografją może być tylko barwa, w niej więc szukano ratunku, w barwach grzebiąc się po uszy, orgje kolorów urządzając, nad szerokiem, grubem, lub cienkiem kładzeniem farby na płótno całe dziesiątki lat trawiąc.

Nie barwa jednak jest istotą sztuki, a linia, zamykająca formę — piękne gmachy romańskie, czy gotyckie, bez względu, jaką pokrylibyśmy je barwą, czy polichromją, zawsze pozostaną gotyckimi i romańskimi.

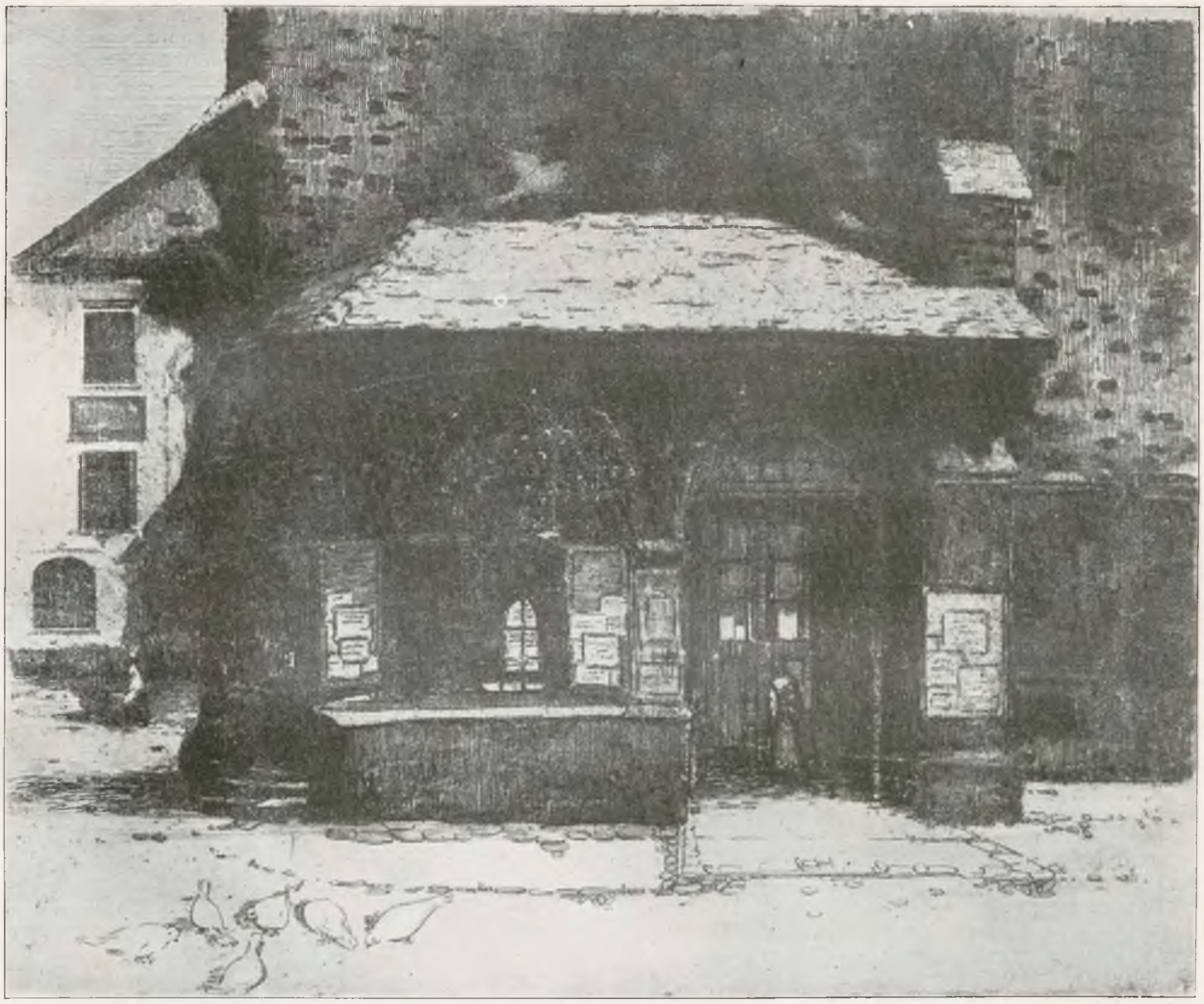
Linja jest istotą stylu i temsamem istotną cechą prawdziwie wielkiej sztuki.

Nic więc dziwnego, że XX. wiek, spojrzawszy wstecz na ostatnie dziesiątki lat XIX. wieku, przeraził się, widząc jałowość i z całą zaciętością skierował się do popierania tych sztuk graficznych i to głównie do akwaforty, której linja może mieć największą skalę, zarówno największą subtelność, jak i największą siłę.

Wyrazem tego prądu, panującego oddawna na zachodzie, u nas był ostatnio ogłoszony przez p. Grohmanna konkurs akwafortowy w Zakopanem.

Trzeba przyznać, że miejsce konkursowe wybrano świetnie. Zakopane latem staje się istotnie centrum inteligencyi polskiej, bez względu na zabory i oddalenia, może być miejscem idealnem dla propagandy kultu linii.

W sali wielkiej, wykwintnej „Bazaru Polskiego“ znalazły prace konkursowe godny przytułek. — Przeszło 100 kwasorytów szczelnie wypełniło salę — prócz tego szereg kilimów z miejscowych warsztatów artystycznych z przepięknymi okazami ceramiki staro-koreańskiej, japońskiej, chińskiej, zarówno jak i nowożytnej angielskiej i francuskiej ze zbiorów p. Grohmanna nadały sali wystawowej wygląd istotnej kultury i uczyły, że sztuka, jak to się u nas utarło, nie tylko na malowaniu polega i to olejnych obrazów, że można być wielkim artystą, o ogromnej kulturze i talencie i nie malować, że nietylko dziełami sztuki są olejne obrazy, ale i dywany, nietylko można szukać linii i nastroju wśród ramek na ścianach, ale



JAN RUBCZAK.
Wejście do kościoła św. Barbary w Krakowie.

i w garnku, że granice między sztuką stosowaną, a czystą nie istnieją, że są tylko różne materjaly, którymi artyści operują.

Komitet wystawy, przedsięwziąwszy podobne zadania, traktował wszystkie te działy z jednakową pieczołowitością, dbając równie, by akwaforta, jak i garnek, lub kilim były jednakowo dobrze umieszczone, by całość sali wypadła kulturalnie i wybrnął z zadania nad wyraz szczęśliwie.

Europą wionęło z tej sali i to tem dziwniej, że Europą wionęło w Zakopanem! — Sąd konkursowy, w skład którego weszli delegaci Muzeum Narodowego, Akademii Sztuk Pięknych, Tow. Przyj. Szt. P. w Krakowie, fundator konkursu i jeden z artystów-grafików, miał zadanie nielada, w obec niemal równorzędnego poziomu większości prac nadesłanych, kładąc jednak nacisk na istotne cechy graficzne, wyróżnić musiał prace, mające cechy pewnej stylowości, na niekorzyść prac o cechach robót niestylowych, raczej piórkowych, niż graficznych, chociażby te prace były bardziej efektowne, eleganckie, a już zupełnie na trzeciem miejscu musiał stawiać prace, operujące tonami, jako prace, należące bardziej do sztuki drukarskiej, niż graficznej.

Brzydząc się dalej pozą i senzacją, słusznie jury zwróciło uwagę w dalszych swych nagrodach na szczerą skromność i prostotę.

Poza na naiwność w sztuce i życiu, u ludzi, którzy ją dawno utracili, jest kabotynizmem, a nie sztuką, jest czemś, podobnem do kokoty, która po dwudziestopięcioletniej pracy na polu publicznem na widok szlagona z głębokiej prowincyi robi siedmnastoletnią niewinną, zapominając, że nie wszyscy nawet z głębokiej prowincyi muszą być naiwnymi. Tych, którzy by się brali na tę robioną, sztuczną naiwność, coraz mniej, więc te listki figowe, w postaci niedołężnych dziecinnych kresek, nie ukryją pięćdziesięcioletniego pozera...

Po za temi ogólnemi uwagami nastręcza mi się jeszcze jedna, a którą sąd musiał mieć także na względzie: to ekonomja pracy, a raczej dostosowywanie techniki do efektu, który autor chce otrzymać, jednem słowem, że efekty litograficzne winny być wykonywane litograficznie, a akwafortowe akwafortowo, a nie odwrotnie.

Na wystawie Zakopiańskiej widocznych było parę takich omyłek. Piękne motywy o nastroju szarym, bladym, wykonywane akwafortowo, lub akwatintowo, to zupełnie zbyteczny trud, gdyż litograficznie autor otrzymał-

by tensam, a może i lepszy efekt znacznie łatwiej, prościej i taniej. Zresztą ta omyłka u nas jest częstą nietylko w grafice, ale i w malarstwie, zdobnictwie, architekturze. Maluje się obrazy techniką witrażową, olejno udaje się freski, ornament o charakterze drzewnym przenosi się na suknie, lub filiżanki i t. d.

Bezsprzecznie ogół publiczności, przywykły do kolorowych wystaw, mógł być znużonym jednobarwnością grafiki — nic dziwnego — grafikę by ocenić, by zrozumieć by znaleść w niej niezliczone rozkosze, trzeba czasu, trzeba pewnego rozsmakowania się — trzeba dużej dozy kultury artystycznej, choć z drugiej strony ilość sprzedanych dzieł mogłaby świadczyć bardzo pochlebnie o naszej publiczności, gdyby nie jedno ale, małe ale, lecz przykre. Z miesięczników japońskich, wydawanych w Tokio, leżących na stole, bardzo zresztą kosztownych, a wypożyczonych przez prywatną osobę komitetowi wystawy, skradziono wszystkie kolorowe ilustracje.

Wystawa Zakopiańska liczyła okazów 300, w tem ceramiki staro-chińskiej i japońskiej 50, europejskiej 50,



ZOFIA STANKIEWICZÓWNA.
Dwór.

kilimów z warsztatów miejscowych, między którymi zwracały uwagę kilimy figuralne i jedwabiami tkane, sztuk 10, akwafort konkursowych 140, poza konkursem około 50.

Do konkursu stanęli p. p.: Gwozdecki z Paryża, Kulczycka z Przemyśla, Mondral z Paryża, Rubczak z Paryża, Stankiewiczówna z Warszawy, Skoczylas z Zakopanego, oraz godła: „trzy młotki" i „Marysia z Chochołowa".

Poza konkursem Jan Skotnicki.

Nagrodę I. 500 kor. otrzymał p. Skoczylas.

Nagrodę II. 300 kor. otrzymał p. Rubczak.

„ III. 200 „ „ p. Stankiewiczówna.

„ IV. 100 „ „ p. Jabłczyński.

Wyróżniony p. Mondral.

Muzeum Narodowe zakupiło jedną pracę Skoczylasa i Rubczaka, sześć Skotnickiego.

Na koniec mych danych liczbowych zaznaczyć mi wypada pewien charakterystyczny rys: z Krakowa nie nadesłano żadnej pracy. Kraków widocznie nie lubi, by działo się cośkolwiek poza jego plecami.

Jan Skotnicki.



KAROL MONDRAL.
Szewc.

„GIOCONDA“ LEONARDA DA VINCI.

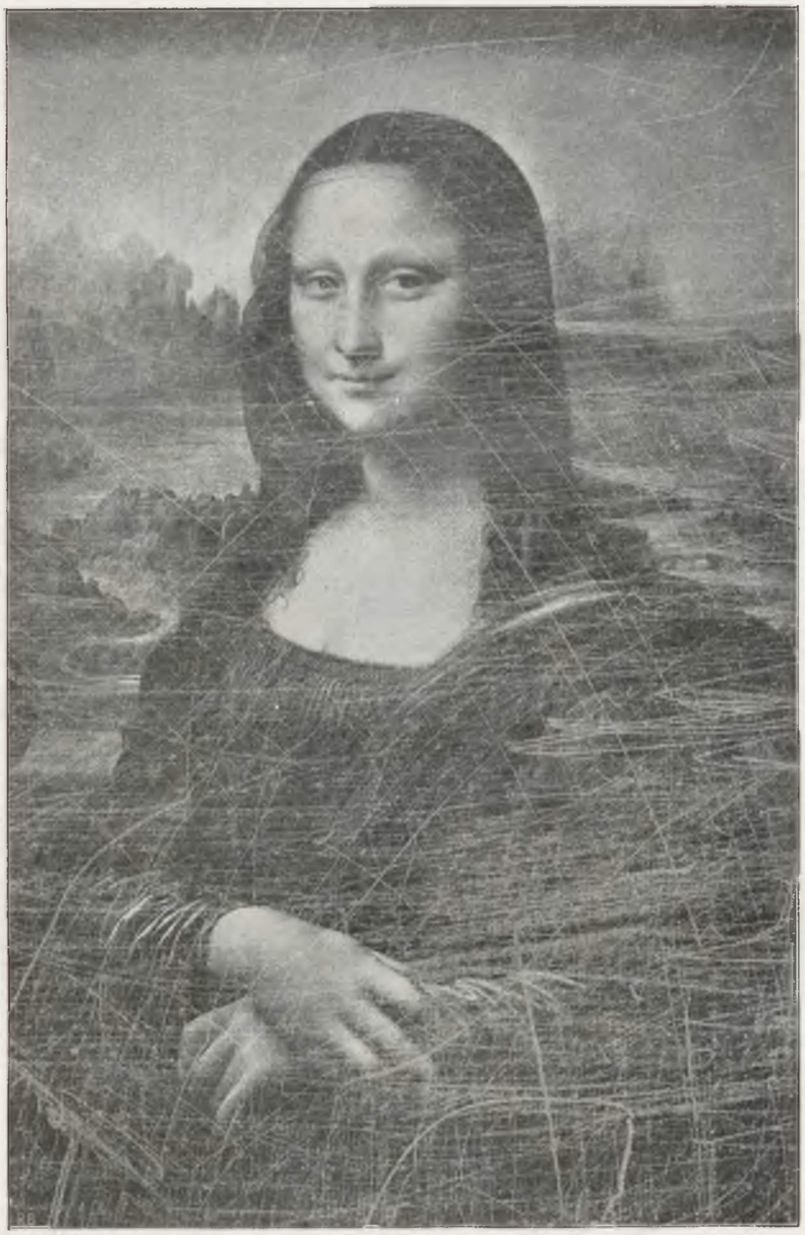
Sławny obraz Leonarda da Vinci „Mona Lisa“, znany także pod nazwą „La Gioconda“, który w tajemniczy sposób zniknął z sal paryskiego Luwru, podajemy czytelnikom naszym w reprodukcyi.

Historya obrazu „Mona Lisa“, nad którego wykończeniem Leonardo da Vinci kilka lat pracował, obfituje w różne szczegóły. Około r. 1503 Leonardo da Vinci był w usługach gonfaloniera Piotra Soderini. Jednem z pierwszych dzieł, jakie tutaj stworzył, był portret pięknej żony kupca Francesca del Gioconda, wymalowany na zamówienie jej męża.

Podczas wjazdu króla francuskiego Franciszka I. do Medyolanu w r. 1515, w orszaku króla znajdował się także starzejący się już wówczas Leonardo' Podróż ta przyniosła Francyi, między innemi arcydziełami mistrza, także „Monę Lisę“.

Nieopisanym czarem tchnący obraz, cel wszystkich miłośników sztuki, zwiedzających Louvre, — arcydzieło Leonarda, najbardziej autentyczne, uznane bezspornie za jeden z najwyższych arcytworów sztuki światowej, dziw nad dziwy, stało się pastwą zbrodniarza czy maniaka. Cały świat cywilizowany śledzi wieści nadchodzące z nad Sekwany, nie mogąc pogodzić się z przypuszczeniem, żeby taki skarb ludzkości, nie samego Luwru, miał zginąć bezpowrotnie.

XX.



LEONARDO DA VINCI.
„Gioconda“.
(Według fotografii Brauna).

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI.
Sekretarz Redakcyi: JAN PIETRZYCKI.

Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA“.
Drukiem Artura Goldmana we Lwowie.



FRANCISZEK LISZT.
Portret z natury, rys. przez Juliusza Kossaka we Lwowie w r. 1847.
Własność Gal. Nar. m Lwowa.

1811—1911.

W stuletnią rocznicę urodzin Liszta, wielkiego muzyka, kompozytora, jednego z reformatorów muzyki niemieckiej, największego przez pół wieku zeszłego wirtuoza-pianisty, o którego „narodową“ własność walczą Niemcy i Węgrzy, — podajemy przedziwną podobiznę, znakomity portret z natury, rysowany ołówkiem Juliusza Kossaka podczas ówczesnego pobytu wirtuoza we Lwowie w r. 1847.

Wielki muzyk węgierski odbywał wtenczas długą *tournée* koncertową po wschodzie Europy i wracał wprost z kontraktów kijowskich, a raczej z Woroniniec od księżnej Karoliny Sayn-Wittgenstein z domu Iwanowskiej (córki Piotra i Pauliny Podoskiej z Monasterzysk na Ukrainie), niepospolitej Polki, która miała odegrać olbrzymią rolę w całem późniejszem życiu mistrza. Na koncercie Liszta, podczas kontraktów kijowskich,

miały się zadzierzgnąć dozgonne węzły, naprzód miłości, potem dozgonnej przyjaźni dwóch wielkich serc i dusz artystycznych. Pod wrażeniem jeszcze pierwszych chwil upojenia, które spędził w lutym w Woronińcach u księżnej, która dla niego porzuciła męża, książęcy dom, wyrzekła się milionowej fortuny, którą Car Mikołaj skonfiskował posądzonej o rewolucyjność Polce — i miała się stać muzą i Egeryą Liszta, pobudzając jego najwyższe artystyczne ambicye i działalność kompozytorską w czasach jego najświetniejszej waimarskiej epoki — która też piętnaście lat walczy o rozwód i stanąć miała już na kobiercu ślubnym z Lisztem za zezwoleniem papieża Piusa IX. czemu przeszkodziły wpływy ks. Wittgensteinów, ks. Hohenlohego (córka księżnej Marya poszła za ks. Hohenlohego), — która nareszcie skłoniła Liszta, że przywdział franciszkańską sutannę, żeby się oddać „reformie“ muzyki kościelnej w Rzymie — pod wrażeniem jeszcze Woroniniec zjechał Liszt do Lwowa, żyjąc od lutego prawie wyłącznie w polskiem towarzystwie.

„Ty jesteś bezwątpienia całkiem nadzwyczajnym i najkompletniejszym, wspaniałym okazem (ein Prachtexemplar) duszy, ducha i rozumu“, — pisał do księżnej, co nie była wcale piękną, raczej brzydką, o rysach prawie semickich, czarnych oczach i kruczych włosach, co studyowała z nudy i zawiedzionego domowego szczęścia nauki i filozofię, paliła cygara *havanna* i po śmierci zostawiła dwadzieścia cztery tomy dzieła: *„Causes intérieures de la faiblesse exterieure de l'Eglise“.*

Oczarował ją Chopinem, któremu tyle zawdzięczał, którego był wtenczas najgenialniejszym wykonawcą, któremu miał poświęcić, na wieść o zgonie, najcudniejszą chyba do dziś książkę o Chopinie, która jest najświetniejszą interpretacyą „narodowego charakteru“ muzyki polskiej. „Geniusz pisał o geniuszu“, napisał najlepszy żywociarz Liszta. Podobno całe ustępy czy kartki w „Chopinie“ Liszta nietylko inspirowała, ale pisać miała zresztą księżna Wittgestein.

Uprzedziła przyjazd Liszta do Lwowa recenzya, przedrukowana z Tygodnika petersburskiego, którą przedrukowała Gazeta warszawska i poznańska, pióra „znakomitego rodem i talentem pisarza wołyńskiego“, który nie widział u Liszta „ducha“, tylko „mechanizm“, a ubolewał, że Liszt zaćmił „ojczystą gwiazdkę, wschodzący dopiero talent słowiański“, — pianisty Dymitrowa-Swieczyna...

Ale w lot zdobył Liszt Lwów cały. Szereg koncertów w Towarzystwie Muzycznem, w teatrze Skarbkowskim, w Ossolineum, były jednym tryumfem wielkiego wirtuoza, wykonawcy, jakiego nadpełtwiańska stolica nie słyszała, przedewszystkiem wykonawcy Chopina i węgierskich własnych, charakterystycznych tworów, — i były tryumfem człowieka rozentuzyazmowanego dla Polski, przyjaciela Chopina, co się rozpływał nad Ukrainą i wszystkiem, co polskie. Zostały liczne ślady literackie z pobytu Liszta, pisał recenzye Leszek hr. Borkowski, Józef Dzierzkowski i inni, co się na muzyce nic nie rozumieli, ale szukali „treści“ u Liszta, „duszy“ i pisali polskie dytyramby — o „wielkim, jenialnym, nieporównanym artyście“, — zwłaszcza, gdy „zagrał mazurka naszego“. „Zadzwoniły wszystkie nuty nasze ojczyste, taką tęsknotą przesiąkłe, skoczne zewnętrznie, a rzewne i żałosne wewnętrznie, jakby mistrz, co je wykonywał, naszem żył życiem i od dawna, od lat młodych, dziecinnych, nasłuchał się owych wszystkich harmonii naszej przyrody, naszych myśli i chęci, które się odbijają w nutach naszych mazurków“. — „I ty śmiesz „bajać szanowny korespondencie“ wołyński, że on nie ma „ducha...“ — cisnął mu Dzierzkowski.

Leszek Borkowski szukał poezyi w Liszcie i znalazł wszystko. „Marzenia moje, moje ideały przywdziały suknię barwną, — oto dzwonią krynice, szumią lasy, słychać łoskot nawalnic, z głębi lasu smętno dolatuje płacz błądzącej niewiasty, a w klasztorze niczem nieprzerwana pobożność odśpiewuje *Ave Maria,* — to znowu bitwa, „świszczą kule, krew się leje“ — słychać pieśń zwycięstwa. To znów schadzki kochanków, objęcia i całusy. „To wojna, to pokój, to radość, to płacz, to pogrzeb, to bal, to puszcza, to ogród, to step, to życie, to skon, to otchłań, to raj, to miłość smutna, to jęk nędzy, to skrzydło wiary, to żar materyalizmu“. Można się nawet doszukać filozofii i „jajecznicy Fichtego na półmisku“.

Otóż czczono, fetowano Liszta, garnęło się do niego, co żyło, cała biurokracya, „szpice“ urzędnicze, literatura i sztuka, zaprzyjaźnił się Pol, cisnęły się panie, co słyszały już, że Liszt „ma wielką miłość“, jak pisał Borkowski, — a przedewszystkiem cały muzykalny na prawdę Lwów, chociaż składał się przeważnie z czeskich muzykantów i niemieckich urzędników.

Rysował Liszta dwa, czy więcej razy Juliusz Kossak. Wyborny, jeden z najlepszych, jakie znam, portretów Liszta po świecie, własność Galeryi m. Lwowa, podpisany autografem Liszta, podajemy w reprodukcyi.

Kossak był wtedy jeszcze początkujący, prawie jeszcze uczeń Maszkowskiego, choć więcej „uczył się“ w Jarczowcach u Juliusza Dzieduszyckiego, wśród stad, szlachciców, koniarzy i koniuchów, ekonomów i gajowych, choć więcej „patrzył“, jak „dojeżdżał“, kiedy pomykały charty, rysował „pijące gardła, wąsy, psy, kontusze“, — a słynął już, jako „portrecista“ — portretował konie.

Otóż podajemy przepyszny nieznany portret Liszta z r. 1847, jeden z najlepszych z bogatej jego ikonografii europejskiej, świadczący, że Kossak byłby potrafił portretować „duszę“, gdyby nie był wolał stać się arcymistrzem polskiej ziemi, przyrody, dziejów i wszystkich batalii od Płowiec i Psiego Pola i wszystkich cech i objawów całej polskiej duszy i ziemi.

T. R.



LUDWIK DE LAVEAUX
ur. 1868, um. 1894.

LUDWIK DE LAVEAUX.

Był czas, kiedy nazwisko to było na ustach wszystkich, którym jest drogą sztuka polska. Niestety — na krótko. Na firmamencie artystycznym zabłysł i zgasł, jak meteor.

Tak młodo umarł, tak niedługo tworzył, że nie dziw, że u ogółu jest dziś prawie zapomniany, dla wielu — może nieznany!

A olśniewał przez kilka lat. „Cudownem dzieckiem“ go zwano. Bo dziwnem było, to tak szybkie w młodocianym wieku wyrobienie, to mistrzowstwo pędzla, stawiające go w rzędzie najpierwszych artystów. Nie miał żadnych trudności w wyrażaniu swych myśli, szedł naprzód, bez najmniejszego wahania się, dojrzały talentem, pewny i śmiały.

Mistrzem niepośledniej miary był już po kilku latach prób, w największym rozkwicie tworzenia zmarł.

* * *

Warto przypomnieć, co wkrótce po jego zgonie pisał znany krytyk warszawski Henryk Piątkowski:

„Właściwością talentu Ludwika De Laveaux było mistrzowstwo pędzla. Przez krótki swój żywot potrafił zgłębić tajniki swej sztuki, owładnąć technikę wykonawczą w tak wysokim stopniu, że w polskiem malarstwie niewielu podobną brawurą, zamaszystością i pewnością ręki poszczycić się może. Była to natura nawskróś artystyczna, kochał sztukę i czuł jej żywotność; dzieła jego drgają życiem i werwą, przeziera przez nie zapał młodości, umysł dziwnie wrażliwy na przejawy przyrody — zajmuje go ruch uliczny i wyraz psychologiczny twarzy, niezwykły efekt oświetlenia i nastrój specyalny momentów życiowych. Pozbawiony zupełnie maniery, w każdym obrazie starał się siebie w inną indywidualność zakuwać. Otoczenie, coraz to nowe w duszy jego wywoływało echo, które przelewał na płótno pod postacią skończonych artystycznie kreacyi“.

* * *

Ludwik De Laveaux, syn ś. p. Lucyana i ś. p. Stefanii z Borkowskich, urodził się w r. 1868 w Jaronowicach w Kieleckiem. Od dzieciństwa



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.

okazywał zdecydowany talent do malarstwa, zaraz też po ukończeniu szkół średnich wstąpił do szkoły sztuk pięknych w Krakowie. Już w pierwszym roku Matejko zwrócił na niego uwagę i oglądając jego rysunki, powiedział: „Z tego będzie malarz!"

De Laveaux niedługo bawił w Krakowie. Po roku już udał się do Monachium i wkrótce, miał lat ledwie 19, może mniej nawet, w warszawskiem Towarzystwie Zachęty pojawiać się zaczęły jego prace, które zwróciły powszechną uwagę.

W r. 1888 na konkursie „Tygodnika Illustrowanego" rysunek jego zyskał nagrodę, a później przysłał De Laveaux na wystawę warszawską obraz plain-air'owy, który był oryginałem rysunku z konkursu „Tygodnika". Przedstawiał dwie wieśniaczki w kraciastych chustkach, dążące na targ do miasta. Malowany z werwą i brawurą dawał nadzwyczajne „powietrze", widziane okiem rzeczywistego kolorysty. Obraz ten („Do miasta") pasował Ludwika De Laveaux na znakomitego artystę (Własn. Gal. N. m. Lwowa).

Z tego samego okresu pochodzą pastele „Praczki" i „Pod Wawelem" (własność p. Jana Borkowskiego), dalej „Cmentarz" (własność p. Barbary Piotrowskiej), „Dziad" (własność Emilii Dę Laveaux-Karczowej), cała wreszcie masa szkiców i studyów, malowanych w Krakowie, Monachium, Kielcach, lub u krewnych w Królestwie.

Największy rozwój wielkiego talentu artysty przypada na lata dalsze, które spędził w Paryżu, od czasu do czasu tylko zaglądając do kraju. Czas tam upłynął mu na pełnej wysiłku pracy. Stworzył cały szereg dzieł pierwszorzędnych, z których znaczna część dostała się, niestety, w ręce obcych, do Anglii, Ameryki. Ledwie kilka płócien, z tego okresu znanych, jest w kraju.



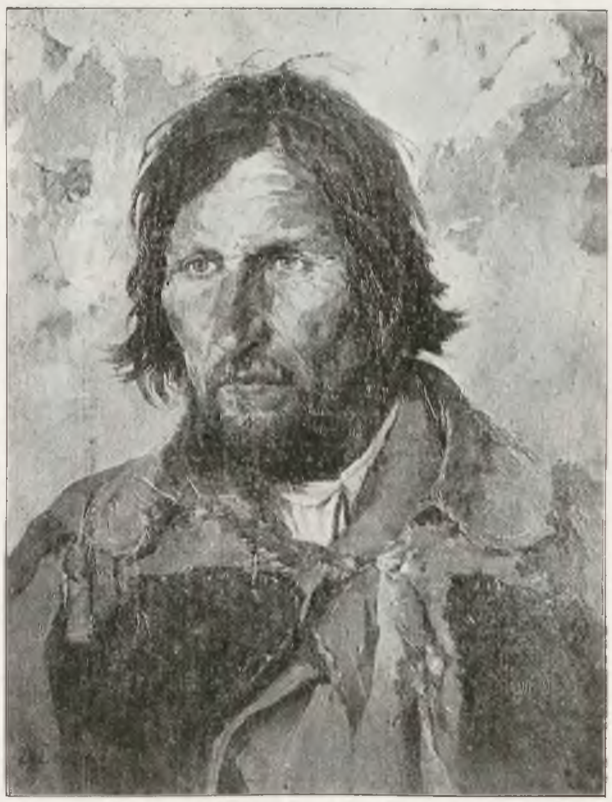
LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.



LUDWIK DE LAVEAUX.

Przedewszystkiem pyszny „Portret własny". Jeżeli się powie, że w rzędzie własnych portretów artystów, które w swoim czasie gromadził kolejno Ignacy hr. Milewski, De Laveaux znalazł się zaraz obok portretu Matejki, określi się dosadnie, co znaczyła ta praca. W salonie paryskim, w Monachium, w Krakowie i Warszawie — wszędzie witano ten obraz, jako jedno z najprzedniejszych dzieł.

A dalej „Przestrach" (Lady Macbeth), popiersie kobiety, jaskrawo oświetlonej promieniem trzymanej w ręku świecy, z przestrachem patrzącej przed siebie. Obraz ten obudził powszechne zainteresowanie nadzwyczajnem uchwyceniem wyrazu twarzy.

„Morze po burzy", malowane na brzegu bretońskim, fascynowało nadzwyczajnem odbiciem fal, w których przebija się słońce.

Cóż mówić wreszcie o obrazie „Paryż w nocy"? W rysunku gazowych latarń zdobywa się De Laveaux na niedoścignione wprost w tym kierunku efekty świetlne, które osiągał ciężkiem, żmudnem studyum w chłodne noce marcowe. Śmiano się, widząc go codziennie zdejmującego szkice latarń, śmiano się... On uparcie robił swoje, aż wilgotne noce paryskie zabrały mu zdrowie i życie...

Umarł w r. 1894. Zapomniano go...

* * *

Przypomniał go w r. 1901 Wyspiański. W II. akcie „Wesela" przed Marysią zjawia się widmo:

— Czy pamiętasz jeszcze dzień
jak nas gruszy cienił cień,
tu w tym sadzie, na zieleni,
śród południa, śród promieni,
przy mnie stałaś: w dłoni dłoń?

— Hańśmy stali w dłoni dłoń
szedł od ciebie swat.

Zimnem dołu wieje strój,
ty nie mój, ty nie mój!

Mus mnie woła, mus mnie woła,
raz dokoła...

* * *

Jak w Paryżu przyjaźnił się Ludwik De Laveaux z ś. p. Aleksandrem Gierymskim, tak wracając do kraju, lgnął do Włodzimierza Tetmajera, u którego kilkakrotnie dłuższy czas przebywał. W Bronowicach przeżył szereg dobrych dni.

Oddany pracy, wchłaniał w siebie wrażliwie urok krajobrazu, typów, ludzi. Wpatrzony w otoczenie, wybrał z niego Marysię, siostrzenicę pani Włodzimierzowej.

Nie doczekał ożenku z nią, w „Weselu" — jest widmem tylko...

Aleksander Karcz.

BEZ IDEAŁU.

Pomni na całą gadatliwość powodzenia i szczęśliwej blagi, jaka wypełnia wszelkie wzmianki i artykuły bieżące o sztuce naszej — przyznać należy, że jej najwłaściwszym charakterem współczesnym jest: wielkie ubóstwo duszy.

Jednodniowe recenzye przeminą i zwietrzeją, utracą niebawem całe swoje znaczenie — zaś prawda w dziełach pozostanie i ona to mówić będzie pokoleniom o minionych losach sztuki narodu. Żyjemy w okresie ciekawego wprawdzie dla obojętnego badacza, ale smutnego dla ogółu myślącego upadku sił twórczych i dalecy od Marzenia — jesteśmy równie niedołężnymi badaczami Życia. Biedne sztuki plastyczne zawisły między niebem a ziemią w kłopotliwie próżnej przestrzeni... Malarstwo polskie, w stosunku do innych — młode, posiadało wszakże już tradycyę i szereg imion, tem smutniej pomyśleć, że wszystko to stało się już tylko piękną, daleką legendą o sławie... Nastręczyły te gorzkie myśli wystawy retrospektywne — pośmiertne, z których wyzierała praca i miłość — czynniki usunięte teraz z życia i programu. Zleniwienie powszechne i dziwna oschłość serca, musiały na sztukę naszą podziałać stanowczo źle: myśl jej stała się niedołężnie jałową, a forma niedbała i nudna. Szeregi wystaw otwieranych i zamykanych w ciągu roku, świadczyły o tem bez zastrzeżeń. Dość wspomnieć „Wielką jubileuszową wystawę Tow. zach. Szt. Pięknych" — duży, przeładowany, piekielnie nużący pokaz miernych i słabych dzieł, lub konkurs malarski imienia Kuryerowa, gdzie wszelka, choćby najuboższa chęć myślenia i jakie takie umiłowanie swojszczyzny, poniosły hańbiącą porażkę.

Nie lubimy myśleć, nie umiemy kochać i zapomnieliśmy malować.

Publiczność, zwiedzająca wystawy, wychodzi z nich zawiedzioną — szukała czegoś, co ją odświeży, podniesie, zachwyci — a nie znalazła literalnie nic... Została-ż pokrzywdzoną, czy też przejrzała się całą swą duszą zbiorom w wielkiem zwierciedle sztuki? Trudno rozwiązać to pytanie. W każdym razie stoimy pośrodku błędnego koła: albo sztuka się wzmoże i zawładnie tłumem, który da jej możność egzystencyi i rozwoju — albo też pierwszy on właśnie: tłum — zaopiekuje się sztuką tak skutecznie, że pocznie ona wreszcie wydawać z siebie dzieła, władnące ogółem. To drugie działanie jest więcej niż wątpliwe: i tłum na pewno tego nie uczyni. Wszelkie wysiłki zatem muszą przypaść w udziale sztuce...

Póki jest żywą — może się jeszcze stać wielką.

Za tą wielkością, za tą myślą, za jakiemś jej ogromnem życiem budzi się już tęsknota. Jej wyrazem są choćby dwa konkursy: Krakowski — religijny i Warszawski — historyczny. Zadania trudne i nieoczekiwane. Równie dla biorących udział w turnieju, jak i dla sędziów.

Miłość i wiedza będą się musiały odrodzić na nowo — bez nich bowiem trudno sobie wyobrazić chociażby powierzchowne załatwienie sprawy. Dlatego też, chociażby rezultaty nie odpowiedziały celom, należy przyklasnąć samej próbie.

Dzieje sztuki świadczą, że wydarzały się rzeczy nieoczekiwane, po zjawieniu jednego dzieła — może więc przyszłość przynieść w ciężkiej tej, wyniszczającej atmosferze jakiś powiew świeży, jeśli już nie powiew, któryby oczyścił spragnione powietrze. W beznadziejnie długiem panowaniu miernoty i nicości ubranej w pawie pióra dziennikarskiej blagi — wydarzenie takie byłoby faktem błogosławionym.

„Bezpańska czeladka" — jak ją nazywa Wyspiański — doszła już do takiego chaosu pojęć o sztuce i artyście, że dziś w rzeczywistości nic nie wiadomo... Wszelka celowość ustała — a rozróżnianie dobra i zła, prawdy i zmyślenia, stało się równie przeżyte, jak niemożliwe.

Stare ideały przeszły, jako świętość, do muzeum, czyli do rupieciarni — a nowe nie zdążyły i nie mogą się utworzyć. Życie zbladło, zszarzało — przestało migotać barwami i formą chcąc się odświeżyć, ruszono gromadnie ku krynicy sztuki ludowej. I to — częściowo — zawiodło. Dziś już nie wiemy dobrze, co począć: są tacy, którzy rozpaczliwie uwierzyli w sztukę kilku indywidualnych Francuzów — inni powtarzają swą pieśń młodzieńczą i w niej znajdują ratunek — a ogół czeka i tęskni.

Poezya — Tytan wyniosła się ze sztuki.

Czy weszła w życie, w czyn — nie do mnie rozstrzygać należy. W pracowniach artystów naszych tytaństwo jej minęło, jak o tem świadczą dzieła. Wystawy polskie stały się od pewnego czasu tak nudne i obce oczom — tak nic nie dające duchowi, tak ubogie — jak się to jeszcze nie zdarzało.

A przecież piękno żyje i ten sam szept błogi rozsiewa po lasach i gajach i u przeźroczych strumieni, płynących wartko przez tę cudną, tak mało przez malarzy poznaną ziemię...

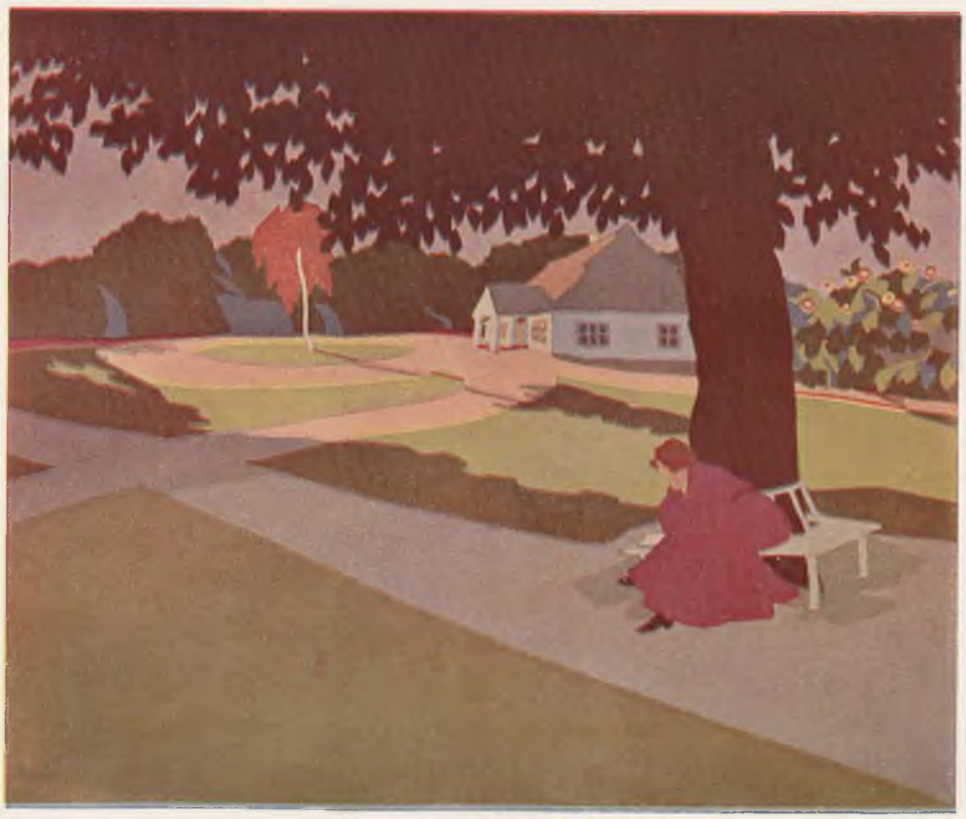
Trzeba, aby szept ten dotarł do serc i obudził w nich miłość, gdyż ona tylko może odrodzić sztukę.

Warszawa, 4 sierpnia 1911.

Antoni Gawiński.

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA:
„ZIMA“ — „DWOREK“ (MAKATY).
WŁASNOŚĆ J. PIETRZYCKIEGO.







BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA.

MAKATY BRONISŁAWY RYCHTER-JANOWSKIEJ.

Któż nie widział, a przynajmniej nie słyszał o tych pięknych makatach? Widniały na wszystkich większych wystawach sztuki, posiadają je już zagraniczne muzea, a również wiele większych galeryi prywatnych, że wymienię tylko zbiory Edwarda Raczyńskiego, lub Ignacego Paderewskiego. Janowska wykonała do tej pory przeszło 400 makat rozmaitej wielkości, obecnie pracuje nad dwoma, olbrzymich rozmiarów makatami, według projektu swego brata, znanego artysty - malarza Stanisława Janowskiego, przeznaczonemi dla zbiorów Władysława Kiślańskiego. Wszystkie te makaty są wykonane z sukna jednakiego gatunku, przedewszystkiem z filców, sposób zaś wykonywania jest trojaki: inkrustacya, aplikacya i inkrustacya aplikowana. Pierwszy rodzaj jest najtrudniejszy: są to wkrawane w siebie kawałki sukna i zaszywane. Aplikacyą nazywa artystka makatę, złożoną z kawałków sukna, naszywanych w ten sposób, że wzajemnie na siebie zachodzą. Trzeci zaś rodzaj, zwany inkrustacyą aplikowaną, łączy w sobie dwa poprzednie sposoby. Technika artystki jest bardzo subtelna, usuwa się bezwarunkowo z przed oczu widza wobec wrażenia całości. Wielką wagę posiada tutaj efekt barwny, którym Janowska operuje w znacznej części kompozycyi swych makat. Pejzaż makaty posiada u niej zawsze swą miękkość, nie ustępując w niczem pejzażom, wykonywanym farbą i pędzlem. Wartość plam zastępują płaszczyzny, skombinowane jednak tak po mistrzowsku, że jednolitość ich nie jest sztywną, a łagodzenie tonów w formie różnych odcieni jednej i tejsamej barwy zastępuje efekt pędzla, dobierającego z jednej farby efekty przez ścieniowanie tonu. Kompozycya makaty nie jest nigdy impresyą. Jest to całość, wykończona do najdrobniejszych szczegółów — całość tak pracowita, że każdy liść na gałęziach interpretowanego drzewa posiada kształt skończony — każdy cień, rzucający się w perspektywie słonecznej, posiada swą prawdę i wytłómaczoną linię załamań. O ile na tle pejzażu występują sylwetki ludzi, nie są one martwemi plamami, lecz mają zaakcentowaną w linii zdolność ruchu, swobodę i życie. Treść obrazu w makatach Janowskiej zamknięta jest zawsze w doskonale wyzyskanej przestrzeni, a rozstawienie szczegółów posiada tak prawdziwie dobrane miejsca, że przed oczyma mamy łudzącą perspektywę głębi, pomimo niesłychanych trudności, jakie nastręcza materyał pracy.

* * *



BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA.
„Grzybobranie".



BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA.
„Aleja brzozowa".

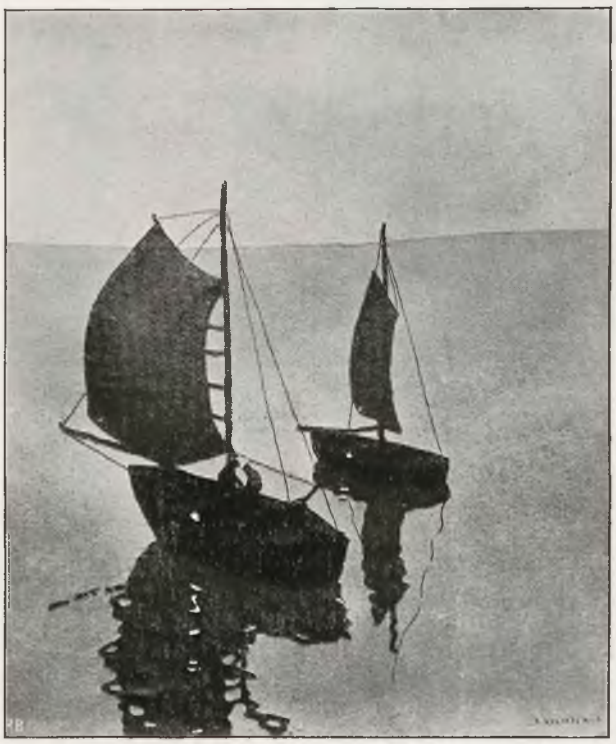


BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA.
„Noc w Tatrach".



BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA.
„Zadumana“.

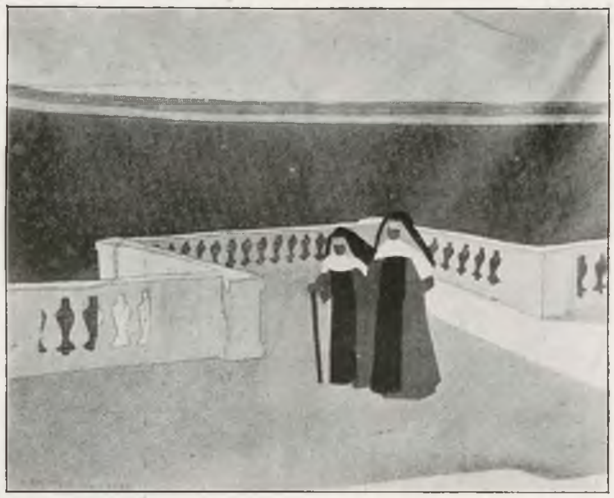
Czytelnikom „Sztuki“ przynosimy dziś ośm reprodukcyj z makat, wykonanych przez artystkę, z tych dwie reprodukcye barwne.



BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA.
„Żaglowce“.

Pejzaż „Zimy“, to wielki majestat martwoty, w którym kontrastem odcinają się kształty czarnych sosen, pas lasu, złota pręga zachodu i pełna ruchu postać kobiety, zdążającej do chaty.

Bajecznie kolorowym jest „Dworek“ z doskonale wyciętem drzewem, znakomitymi cieniami na gazonach, ścieżkach i ścianach domu, oraz siedzącą pod drzewem postacią kobiecą, przybraną w fioletową suknię.



BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA.
„Zakonnice na terasie“.

„Grzybobranie“ w kolorze bardziej jednolite, a w kompozycyi proste, przypomina dekoracyjne fryzy, jakkowiek forma dekoracyi nie odbiera z obrazu życia.

W pomarańczowo-ognistym tonie utrzymała artystka „Aleję brzozową“, której drzewa, jakby olbrzymie płonące pochodnie, dają przepyszny efekt słoneczny.

Przepojona zielenią księżycowego blasku „Noc w Tatrach“ ma w sobie wielką moc światła, a ton, w którym utrzymany jest pejzaż, zadziwia nadzwyczajną przeźroczystością.

Dwie makaty, przedstawiające obraz nad morzem („Zadumana“ i „Zakonnice na terasie“), są piękne w efekcie zasadniczym, odcinającym martwy kamień terasy od płynnej powierzchni wody.

Wreszcie lekkie w rysunku „Żaglowce“ przypominają rysunki japońskie — tak lekką, subtelną, nerwowo-żywą linią zarysowała artystka ich drgające kontury.

Jan Pietrzycki.

WOJCIECH BRZEGA.

Brzegę stworzyły Tatry. Natchnęły go swoją silną, bujną naturą... Urodził się 1872 r. w Zakopanem, w rodzinie ubogiej, pracowitej z rodu. Dzieciństwo płynęło mu w pracy i słońcu, pod okiem matki pobożnej i niezwykle rozumnej.

Matka przędła, tkała i bieliła płótno nad cudnej piękności potokiem i w słonku, wśród rojów ważek i motyli — dopomagały jej dzieci. Z pracy tej żywiła się rodzina, złożona z matki i dwu chłopców. Niejedno piękne wspomnienie z dzieciństwa zapadło w duszę Brzegi, ale i biedy niemało. Nadeszły znane w dziejach Podhala „głodne roki", co przez długi okres lat trzymały ludzi pod groźbą śmierci głodowej. Trzeba było podwajać, potrajać wytwórczość i żywić się zbieranemi po polach i lasach roślinami, żeby wyżyć...

Nadeszły lata nauki dla chłopca. Skończywszy szkołę ludową w Zakopanem, wstąpił do szkoły zawodowej snycerskiej. — Ale duch żywy, rozwijający się szybko, pociągnął go do Krakowa, Monachium i Paryża. Duch ten, rdzennie góralski, silny w pokonywaniu trudności, tak go nosił, że bez środków prawie wykształcił się i wyrobił. Dzieckiem jeszcze będąc, o coś się w domu obraziwszy, wybierał się „we świat". Miał u matki „szóstkę" swoich pieniędzy, więc mówi: „Oddajcie mi moje pieniądze, idem we świat".

Nie każde dziecko takby się wybierało. Ono wiedziało, czuło, że jest do tego „światu" i dla tego „światu" stworzone. Przytem miał Brzega ten rzadki dar, że zawsze umiał szukać i znaleźć ludzi rozumnych, lub zasłużonych ojczyźnie, w których towarzystwie umysł jego rozwijał się i krzepnął. Przykład działa. W szkole sztuk pięknych w Paryżu, był w klasie prof. Thoma'a i tak zasłużył na jego szacunek i sympatyę, że sędziwy profesor z rozrzewnieniem mówił o tym swoim uczniu, jak niewielką znajomością języka radzi sobie przy wykładach, chwytając w lot słowa i myśl profesora.



WOJCIECH BRZEGA.

Praca w Paryżu szła mu nad podziw dobrze, skoro w r. 1901 wziął w Szkole Sztuk Pięknych (Ecole Nationale des Beaux Arts) pierwszą nagrodę w rzeźbie.

Powróciwszy do Zakopanego, zabrał się gorąco do rzeźby i do pracy nad rozszerzeniem zakresu stylu zakopiańskiego, który właśnie w tym



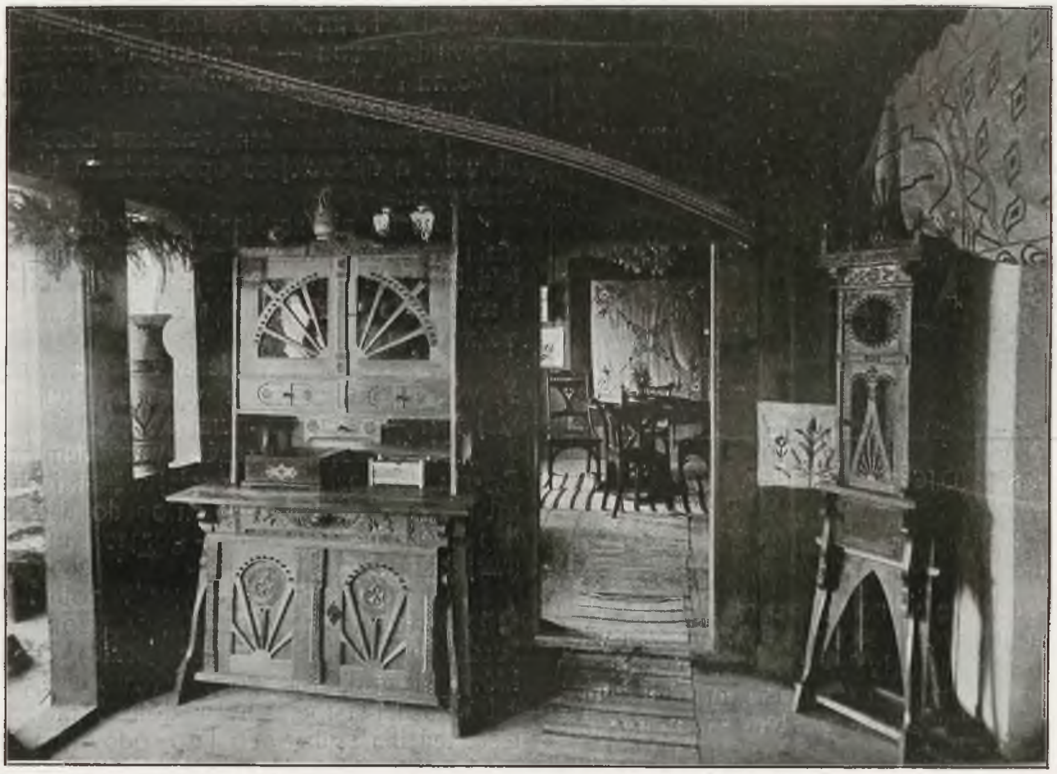
WOJCIECH BRZEGA.



WOJCIECH BRZEGA.



WOJCIECH BRZEGA.



WOJCIECH BRZEGA.



WOJCIECH BRZEGA.



WOJCIECH BRZEGA.



WOJCIECH BRZEGA.

czasie odrodził się w nowej szacie, a jak każda rzecz nowa lub wskrzeszona, miał gorących wielbicieli i równie zaciekłych przeciwników. Trzeba przekonywać czynem o wartości młodej sztuki. Do domów, budowanych w stylu zakopiańskim, trzeba było mebli, sprzetów i ozdób ku umileniu siedzib ludzkich. Do tego zabrał się Brzega. Komponował te rzeczy z pełnią miłością dla sztuki polskiej, z myślą udostępnienia jej najszerszym kołom, rozszerzenia jak najdalej promieni piękna rodzinnego. Dziś rozchodzą się te jego dzieła po całej Polsce.

Nie zaniedbując przy tem pracy społecznej — nie poprzestaje na sztuce oderwanej od życia. Zakłada warsztat stolarski, dający zarobek dobrym rękodzielnikom i prowadzi go, pomimo cierni, które w stosunkach z ludźmi niewyrobionymi ranią częstokroć dotkliwie duszę artysty o gołębiem sercu. Krząta się około wprowadzenia na Podhale stylowego kilimiarstwa i ceramiki. Należy do stowarzyszeń góralskich, gdzie wszędzie daje światło miłości dla ludzi i ojczyzny. Pisze dla amatorów górali małe utwory sceniczne, których osnową jest zazwyczaj świetna przeszłość Podhala, jego zasługi w dziejach Polski, a bohaterami ludzie dzielni i ofiarni dla ojczyzny. Z dziełek tych przebija wielka i jasna myśl patryotyczna, która się musi udzielać grającym i widzom.

Jest jeszcze jeden dział pracy Wojciecha Brzegi, który otwiera swoje podwoje tylko przed synem ludu — są to poszukiwania ludoznawcze. Nikt na Podhalu, prócz Brzegi, nie potrafi zebrać tyle wiarogodnego materyału, bo on z nim się zrósł od dziecka i umie krytycznie widzieć, co jest w tych opowiadanich prawdą, a co „ślkeniem“ (blagą), często stosowanem przez górali do niepowołanych „gości“, którzy się gwałtem napraszają na opowiadania i z ołówkiem w ręku chwytają każde słowo. — Gdy fantazya twórcza opowiadającego dostaje skrzydeł i unosi go — może i wbrew woli — daleko od rzeczywistości, Brzega słucha tych opowiadań, jak się zwykle w rozmowie słucha — nie przeszkadza opowiadającemu — a spisuje te rzeczy u siebie w domu dopiero, boć włada tą cudowną gwarą, jako urodzony góral.

Poszukiwania etnograficzne Brzegi drukuje „Lud“, a drobniejsze opowiadania idą do pism ludowych.

Brzega nie zasklepia się w dniu dzisiejszym, ale patrzy dalej w przyszłość; zajmuje go wpływ, jaki Podhale wywiera na sąsiednią Słowaczyznę i na ziemie polskie, bada całe posłannictwo cywilizacyjne Podhala.

Wogóle Brzega wierzy i działa w myśl tego, że wielka sztuka może wyrosnąć tylko z wielkiej idei — i jej też musi służyć.

Nadludzkim prawie wysiłkiem przyszedł Brzega do posiadania swojej własnej chaty i ziemi kawałka — bo nasz chłop do dziś jest „glebae adscriptus“ sercem — gorącem umiłowaniem swej karmicielki.

Chata też naszego gazdy robi nad wyraz miłe wrażenie na gościu. Otoczona wieńcem brzostów (ulubione miejsce górala), chata ta, na której widać dbałość gospodarza o estetykę i o to, żeby każdej istocie było dobrze na świecie — jest siedzibą, gdzie co lato odbywają się małe, miejscowe wystawy podhalańskie — przeglądy tego, co zrobiono przez rok ostatni.

Sprawa stylu zakopiańskiego w dobrych i silnych spoczęła rękach; przy niepospolitej energii posuwa się ciągle naprzód, pomimo trudności, które sztucznie nad nią piętrzy zła wola i nieumiejętność.

* * *

W rzeźbie nad wszystko miłuje Brzega postacie i typy góralskie, imponujące zręcznością, piękną budową i siłą. Pierwsze jego w tym zakresie prace były w r. 1900 na wystawie w Paryżu, gdzie zdobiły wnętrze działu galicyjskiego.



WOJCIECH BRZEGA.

Przebywający w sercu Podhala ma przed oczyma skarbnicę typów tak bogatą, że w całej Polsce nie znalazłby podobnej. Materyał tu się prosi ręki artysty. Od starych „omszonych“, pełnych wyrazu i majestatu piastowskiego postaci gazdów, co pamiętają powstanie chochołowskie, do młodych, jak pręt, gibkich parobczaków — wszystko pełne życia i piękna dla oczu, umiejących patrzeć, dla oczu miłujących. I każda chwila życia, czy to przy pracy w lecie, czy w zimie, przy odpoczynku lub zabawie — każda taka chwila ma swój urok piękna, mówiący do duszy artysty. W takich warunkach o tematy nie trudno; tylko w nie tchnij ducha twórczego, ożyw iskrą bożą, a każda myśl wystrzeli kielichem kwiatu.

Prof. Dr. Henryk Biegeleisen.



WOJCIECH BRZEGA.

W ZAUŁKU ORMIAŃSKIM.

„Odważył się tedy X. Biskup łamać ten mur, bardzo gruby, dnia 29. października z pochwałą swoją, a naszych i świeckich wygodą“...

Słowa te, zapisane pod r. 1701 w kronice klasztornej Benedyktynek ormiańskich, odnoszą się do biskupa koadjutora ks. Deodata Nersesowicza, który łamaniem murów, czyli jak się to dzisiaj nazywa, „umiejętną restauracyą“ starożytnej katedry ormiańskiej we Lwowie zdobył sobie pochwałę u mniszek, a w zamian zrobił im i ludziom świeckim... wygodę.

To wzajemne świadczenie sobie „pochwały“ i „wygody“ działo się u nas tak często, że wszystkie prawie lwowskie mury stare zostały wyłamane, a dzisiejszym czasom pozostały już tylko jasno i widno — aż jaskrawo od świetlnych smug, padających na kamienną posadzkę, złocone ołtarze i złocistą szatę celebransa. Jeszcze przed laty czterdziestu Jan Matejko tylko na cmentarzu ormiańskim i w dziedzińcu wołoskiej cerkwi znalazł we Lwowie ten czar i poezyę dawnych wieków, które tak odczuwał i rozumieć umiał — jeszcze Wojciech Grabowski widział w tym zaułku ormiańskim tyle pierwiastku malowniczego, ile go odtworzył na pięknym obrazie... a dziś?

Dziś niewiedzieć jeszcze jak będzie, bo stoją rusztowania i napis głosi, że „obcym wstęp wzbroniony“. Na podstawie jednak ostrej polemiki, w jaką popadło kierownictwo budowy z Gronem konserwatorów — osądzić można, że



KATEDRA ORMIAŃSKA W POŁOWIE XIX. W.
(według współczesnej litografii).

skąpe resztki, które jednak z tem większą skwapliwością łamią ludzie dzisiejsi. I jeżeli przed dwustu laty spełna ks. biskup-koadjutor zasłużył sobie na pochwałę, to ta pochwała odnosić się powinna w większej jeszcze mierze do obecnego kierownictwa restauracyi katedry ormiańskiej, które tradycyjne łamanie murów prowadzi w dalszym ciągu, a ma do tego takie szczęśliwe wypadki, że cała przednia część sufitu katedralnego wali mu się samoistnie i z własnej ochoty.

W ten sposób zatraca się w naszych oczach dawny charakter katedry ormiańskiej. Jeszcze przed laty sześćdziesięciu ks. Sadok Barącz i Felicyan Łobeski zwracali uwagę na wieczny mrok, który z powodu wąskich okien panował w katedrze i dodawał jej tyle uroczystego nastroju. Dziś okna szerokie, drzwi szklane, a w kościele będzie nie całkiem dobrze, a przynajmniej nie tak, żeby człowiek dzisiejszy, patrząc na katedrę ormiańską, mógł wyczytać jej przeszło pięciowiekową przeszłość i zrozumieć te wszystkie kolejne zmiany, które sławną niegdyś „nacyę ormiańską“ przyprowadziły do dzisiejszego stanu.

Jest bowiem świątynia ormiańska kamiennym pomnikiem powolnego stapiania się przybyszów z dalekiego Wschodu z żywiołem miejscowym i kulturą zachodnią. Kiedyś była podobna, jakby rodzona siostrzyca do katedry w świętem mieście Ani w Armenii, dziś tylko ciekawe ma na sobie ślady tego podobieństwa — kiedyś przed jednym tylko ołtarzem modlili się krzykliwie i swarnie Ormianie, uderzając dla tem głośniejszej modlitwy w metalowe okładki ksiąg nabożnych — dziś wnętrze katedry jest wnętrzem rzymsko-katolickiego kościoła, a tylko gardłowe,

nie zrozumiałe dźwięki liturgii przypominają świat obcy i obrządek. Wszystko, co przeszli Ormianie lwowscy, przeszła z nimi i katedra, a stąd stała się księgą o wielu rozdziałach, tem szanowniejszą, że sama obecnym swoim stanem mówić musi, bo dziejów jej szczegółowych nikt nigdy nie spisał, o ciągłą kronikę zmian w niej i zdarzeń nikt się ani przedtem, ani dzisiaj nie pokusił.

Jest rzeczą prawie pewną, że Ormianie jeszcze w pierwotnym Lwowie ruskich kniaziów mieli swoją katedrę — i jest rzeczą wielce prawdopodobną, że katedrę tę stanowił kościół z monasterem św. Anny na stokach góry zamkowej, ponad dzisiejszą łaźnią, za Bazylianami. Gdy jednak Kazimierz Wielki wytyczył miasto dzisiejsze, pospieszyli brodaci synowie Wschodu czemprędzej, aby się znaleźć w obrębie murów miejskich. Stąd katedra ormiańska jest jednym z pierwszych budynków Lwowa dzisiejszego. Wymurował ją podobno majster murarski Doring. Jeżeli tak jest w istocie, to udało się zręcznie Niemcowi naśladować styl kościołów ormiańskich, chociaż w Ani pewnie nie był, a motywów zdobniczych ormiańskich jeżeli nie lekceważył, to w każdym razie nie przenosił ich ponad swój rodzimy gotyk. Chyba zresztą Ormianie z wielkim krzykiem, hałasem i wymachiwaniem rąk, jak to zwyczajnie u ludów wschodnich, wytłumaczyli flegmatycznemu Niemcowi, co i jak ma budować — a może mu sami kamienie obciosywali według tych wzorów, które im tkwiły w duszy i w rzewnem, odległem wspomnieniu. Dość, że stanęła katedra prawie taka sama, jak w mieście Ani, albo w Arkuri na górze Arat, założona w formie krzyża armeńskiego, ze wszystkiemi charakterystycznemi cechami budownictwa bizantyńsko-armeńskiego, widocznemi zwłaszcza w potrójnej absydzie i wielobocznej kopule.

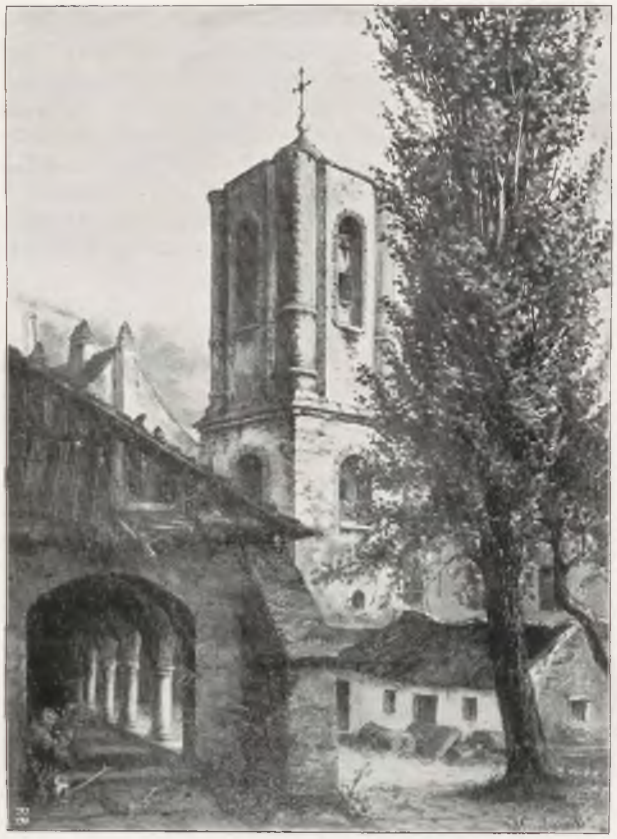
Był czas, że katedra ormiańska imponowała poecie Sebastjanowi Klonowiczowi, jako „kościół obszerny i drogi“, ale o tej obszerności wszystkie kierownictwa przebudowy kościoła, ile ich tylko było aż do dnia dzisiejszego, miały ustalony swój sąd i opinię. To też kwestya rozszerzenia kościoła była dla Ormian zawsze piekącą i stąd ta ustawiczna walka o miejsce z naciskającą ze wszystkich stron ciżbą kamienic, przybudówek świeckich i przeróżnych zakamarków. Raz przybudowano coś do kościoła, potem znowu urwano, załatano, wyłamano, aż wreszcie domy świeckie otoczyły dom boży zwartym pierścieniem. Tak człowiek, gdy w tłumie miejsce dla siebie łokciami rozpycha — na końcu bezradny staje, a fala go ludzka zewsząd naciska i gwar mu dokoła huczy ponad głową.



FRAGMENT KATEDRY ORMIAŃSKIEJ
(według szkicu Jana Matejki).

Dokoła grunt się podnosił napływową warstwą pognojowiska pokoleń, a katedra wrastała w ziemię i ciągle coś koło niej robiono. Raz pomieszczenie dla pierwszych Teatynów, gdy już nie mogli wytrzymać na cmentarzu w trzech izdebkach, pełnych śmiecia i gnoju, to znowu jeszcze przedtem w r. 1571 po wielkim pożarze dzwonnicę wybudował Jędrzej z Kaffy, a w r. 1668 mur wyprowadzono od cmentarza koło kościoła, poczem znowu restauracya dzwonnicy w r. 1670, a Łazarz Matyaszowicz zakrystyę wymurował, od r. 1679 poczęły się gnieździć mniszki ormiańskie, którym ciągle było ciasno i niewygodnie, a na sam koniec siedmnastego wieku w roku 1699 raca ognista wyrzucona w czasie jakiegoś fajerwerku jezuickiego, wypaliła cały dach na katedrze ormiańskiej.

Ostatecznie nacya ormiańska, już w XVIII. wieku stojąca na martwym punkcie rozwoju, nie byłaby się zanadto często zagrzewała do kosztownej restauracyi katedry, gdyby nie ciągłe pożary. Co bogatsi i znamienitsi Ormianie kierowali swoją ofiarność coraz częściej w stronę kościołów łacińskich, tak że czasem nie stało nawet uczciwego materyału na pobicie dachu katedralnego, który świecił nie miłą pstrokacizną blachy i gontów. Gdy jednak w r. 1712 pożar „znacznie naruszył kościół“, trzeba go było



FRAGMENT KATEDRY ORMIAŃSKIEJ
(według olejnego obrazu Wojciecha Grabowskiego — ze zbiorów prof. dra W. Szymonowicza).

jakoś wyłatać, a gdy łatanina już nie wystarczała, zabrano się do solidnej restauracyi w r. 1723, która kościołowi nadała mniej więcej te kształty, jakie miał aż do obecnej przebudowy. Wówczas powstały wszystkie części, które są dzisiaj przedmiotem restauracyi, a mianowicie sklepienie w przedniej części kościoła, chór dla zakonnic, sklepienia framug od ulicy itd. Kierowniczką budowy była pani Augustynowiczowa, żona Krzysztofa, która „prawie przez wszystkie dnie doglądała sama rzemieślników“. I cokolwiekby można powiedzieć o niewieściem powołaniu architektonicznem, to jednak pozostanie fakt, że dzieło troski i nadzoru pani Augustynowiczowej przetrwało prawie sto dziewięćdziesiąt lat i jeżeli ostatecznie runęło, to tylko dlatego, że brakło mu drugiej takiej pani Augustynowiczowej, któraby „przez wszystkie dnie doglądała sama“.

Co jeszcze na pochwałę budowniczego w spódnicy podnieść należy, to fakt, że sklepienie powyższe wytrzymało najstraszniejszy pożar, jaki nawiedził w roku 1748 kościół ormiański, który był, „jak na wapno, popalony“.

Kilka jeszcze mniejszych pożarów i restauracyi (ostatnia większa w r. 1862), nadało katedrze ormiańskiej taki wygląd, jak go uwiecznili Jan Matejko i Wojciech Grabowski. Był to zaułek bardzo charakterystyczny i malowniczy, a chatka, słomą kryta, którą widział jeszcze Grabowski, nadawała mu niezwykłego wśród murów miejskich, sielankowego uroku.

Niestety restauracye ostatnie pomściły się srodze na wieży, której nadano dziwaczny, niezharmonizowany z całą jej strukturą kształt, przeprowadzone zaś we wnętrzu gruntowne łamanie murów zatarło we wielu miejscach pierwotne cechy armeńskiego budownictwa. Ostatnio przeprowadzona została restauracya absydy katedralnej pod okiem prof. Jana Bołoz Antoniewicza.

Jedynem wspomnieniem, jak wyglądał krajobraz katedry ormiańskiej w drugiej połowie ubiegłego wieku, jest szkic Jana Matejki, reprodukowany, jako drzeworyt w XXV. tomie „Kłosów“ — rzadka litografia na podstawie rysunkowego zdjęcia i wreszcie obraz Wojciecha Grabowskiego, który tutaj, dzięki uprzejmości obecnego jego właściciela prof. W. Szymonowicza, poraz pierwszy reprodukujemy. Obraz, malowany na desce rozmiarów 27 × 37 cm. olejno, powstał w r. 1882 na podstawie znacznie wcześniejszego szkicu ołówkowego, znajdującego się w posiadaniu pani Heleny Dąbczańskiej.

Zresztą nie miała katedra ormiańska szczęścia do rysowników, którzy w połowie XIX. w. odrysowali Lwów sobie współczesny. Nie masz jej ani w wydawnictwie Zawadzkiego „Galicya w obrazach“ z r. 1840, ani też w tece rysunkowej M. Bogusza Stęczyńskiego. Dopiero z rozwinięciem się sztuki fotograficznej zwrócili jej amatorowie uwagę na malowniczy zabytek, trudność jednak objęcia aparatem całości, każe się zadowalać jedynie fragmentami.

Ostatnio stoczyło Grono konserwatorów wcale ostrą walkę przeciwko unifikacyi stylowej przedniej części katedry z jej częścią absydalną, najstarszą. Słusznie zwrócono uwagę, że przednia część barokowa jest dowodem i przykładem, że Ormianie polscy wyzbyli się już w wieku XVIII. wszystkich wspomnień z dalekiej swojej ojczyzny, a budowali i murowali tak, jak ludność ich otaczająca. Gdy zaś sklepienie przedniej części runęło, jak powiadano przypadkiem, wyłoniła się kwestya drewnianego stropu płaskiego, który kierownictwo budowy chciało mieć w tonach białym i złotym. Ostatecznie stanęło na tem, że strop będzie wprawdzie drewniany, ale nie płaski, a półsklepiony, za radą zaś Mehoffera nie biały i złoty, jak pierwsza lepsza kawiarnia współczesna, ale utrzymany w tonie ciemnoczerwonym, w bronzowem odcieniu.

Franciszek Jaworski.

ZAPOMNIANY ZABYTEK.

Lwów uchodzi za miasto, w którem nie ostał się żaden prawie starszy zabytek historyczny. Wieść głosi, że tutaj nic starożytnego nie zobaczysz, bo wszystko zniszczyła ręka nowoczesnego człowieka, wszystko usunęła z powierzchni ziemi era oświeconego absolutyzmu.



POMNIK NACHMANA IZAKOWICZA
seniora i współzałożyciela bożnicy Nachmanowiczów (Blacharska 27).
Umarł w roku 1618.

A jednak, gdyby kto na seryo poszukał, odnalazłby mnóstwo pamiątek z bardzo dawnych czasów, a jedną z najdawniejszych — a może najdawniejszą pamiątką jest stary cmentarz żydowski.

Według wszelkiego prawdopodobieństwa, pochodzi on z pierwszej połowy wieku XIV., a może nawet z końca XIII. stulecia. Jak szeroki jest Lwów, jak daleko sięgają przedmieścia, nigdzie nie znaleziono śladów innego cmentarza żydowskiego. Musimy tedy przypuścić, że od początku istnienia gminy żydowskiej we Lwowie do r. 1855. stary cmentarz był jedynym dla mieszkańców żydowskich tego grodu i przez długie lata jedynem miejscem spoczynku prawie dla całej Rusi. Możemy bowiem stwierdzić z aktów archiwalnych, że gmina przemyska uformowała się z początkiem XV., a o żydach innych gmin również przed wiekiem XV. niema wzmianki. Miał Lwów ruski swą gminę żydowską, tulącą się do rynku (starego) i oddzieloną od niego szeroką fosą. Fosa ta ciągnęła



EPITAFIUM RÓŻY NACHMANOWEJ
(Złotej Róży), żony Nachmana Izakowicza
zmarłej w roku 1637.

się ulicą Żółkiewską (wzdłuż Starego Rynku), a przez nią prowadził most, łączący „ulicę żydowską“ z Rynkiem i dworem. Konserwatyzm żydowski do dziś nazywa część ul. Żółkiewskiej od apteki Blumenfelda do cerkwi św. Mikołaja: *„Auf der Brück“* t. j. na moście. Zachodnią granicę dzielnicy żydowskiej stanowiła Pełtew, a za nią rozlegał się ogromny plac „na którym psy bito“ *(der Hündsplatz)* t. j. dzisiejszy plac Zbożowy. A dalej poza ogrodami i stawami za dzisiejszą ulicą Berka Joselowicza, Kotlarską, Szpitalną, był i jest cmentarz żydowski. Położenie jego zupełnie uzasadnione bliskością dzielnicy żydowskiej i pierwotnej gminy żydów lwowskich.

Gdy Lwów zgorzał w r. 1350, odbudował Kazimierz Wielki nowe miasto — Lwów polski — Lwów dzisiejszy. W nim wśród Niemców, Ormian, Polaków, Rusinów i Tatarów — wyznawców Mahometa, — znaleźli swe miejsce i Żydzi. O ulicy żydowskiej w mieście (dziś południowa część Blacharskiej, na prawo od Ruskiej w drodze z Rynku) wspominają księgi miejskie już w r. 1387. W tej ulicy powstała druga, nowa gmina żydowska, zupełnie odrębna od dawnej przedmiejskiej. Lecz cmentarz został ten sam i był przez długie wieki jedyną spójnią obu gmin żydowskich. I trzecia gmina żydowska, t. j. gmina karaicka, która przypuszczalnie ustąpiła ze Lwowa w r. 1475 i przeniosła się do Halicza, używała tego cmentarza. Dotąd wprawdzie nie wykopano ani jednego pomnika karaickiego, ale wieść gminna — i brak innego cmentarza we Lwowie — wskazują na to, że tutaj i karaici chowali swych zmarłych.

Aktami jest stwierdzone istnienie tego cmentarza dopiero w r. 1414. wprawdzie dość późno, ale mimoto nie później jak 4 lata po zwycięstwie grunwaldzkiem. Wówczas to cmentarz już oddawna istnieje i stanowi granicę dla jakiejś parceli prywatnej.

Odtąd przez ciągłe dokupy, stale powiększany, osiągnął on w wieku XVII. dzisiejsze rozmiary. Nie tu miejsce na historyę cmentarza i nie to jest celem tej notatki. Bogaty materyał historyczny i illustracyjny posłuży nam do napisania osobnej rozprawy, która wyjdzie nakładem „Biblioteki lwowskiej“. Tutaj tylko chcemy zwrócić uwagę ogółu badaczy i inteligencyi na ten olbrzymi prostokąt, mieszczący się



POMNIK RABINA ASKENAZEGO
(Chacham Cwi Askenazy). Jeleń u góry symbolizuje imię zmarłego Cwi (Jeleń). Umarł w roku 1718.

po za szpitalem żydowskim fund. Lazarusa. Zamykają cmentarz cztery ulice: Rappaporta, Szpitalna, Mejzelsa i Kleparowska. Na terytoryum cmentarnem stoi izr. szpital Lazarusa i szpital stary i dom starców i wozownie Bractwa Pogrzebowego. A za tymi gmachami ciągnie się olbrzymi las, zarosły gąszczem, a wśród gęstwiny tkwią niby zręby, szare kamienie cmentarne. Jest ich kilka tysięcy.

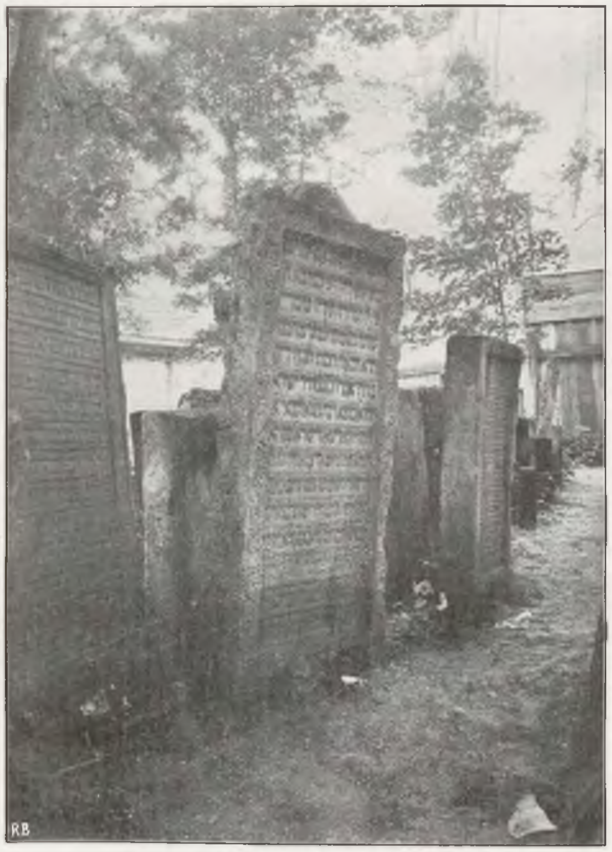
Nachylone ku sobie wskutek starości, tworzą tu i ówdzie nieprzebyty mur, powiązany wikliną w jedną olbrzymią całość. Gdzieniegdzie troskliwa ręka podniosła i wyprostowała kamienne złomy i umożliwiła przejście przez ten labirynt śmierci.

W samym środku cmentarza, gdzie kamienie są wyższe, świecą się dniem i nocą światła i dziwny widok nadają tej krainie. Żółty blask świec odbija od zieleni drzew i szarej jednostajności piaskowca i zatrzymuje na sobie oko widza, gubiące się zazwyczaj w bezdennej dali. Te świece palą bogobojne niewiasty na grobach wielkich rabinów i uczonych, na grobach pobożnych kobiet i męczenników za wiarę. Oto grób Nachmana Izakowicza (um. 1618 r.); zdobi go ogromny kamień renesansowy.[1]) Na drugiej stronie kamienia epitafium żony jego, bohaterki ulicy żydowskiej „Złotej Róży" (um. 1637)[2]). Grób ten jest zawsze oświetlony. Niedaleko grobowiec braci Reizesów, spalonych we Lwowie 13. maja 1728 r.[3]) a tu obok grób znakomitego rabina Chachama Cwi Askena-

[1]) Obacz ryc. I.
[2]) Obacz ryc. II. Szczegóły obacz: Balaban: Żydzi lwowscy na przełomie XVI. i XVII. w. §. 7.
[3]) Obacz: Balaban: Dzielnica żydowska § 3.



POMNIKI rab. DAWIDA HALEWY'EGO (umarł 1667 r.) rab. JAKÓBA ORNSTEINA (umarł 1838 r.).



POMNIK ABRAHAMA RAPOPORTA SCHRENCELA (umarł 1651 r.) zięcia Marka Izakowicza, fundatora bożnicy Nachmanowiczów i autora dzieła *Eithan Haezrachi* (Bożnicę Nachmanowiczów fundował Izak Nachmanowicz ze swymi synami: Nachmanem i Markiem Izakowiczami).

zego, który aż z Amsterdamu przybył do nas, by we Lwowie w r. 1718 złożyć na wieczny odpoczynek swe stare kości.[4]) Niedaleko szereg kamieni z wyrytą jedną i tą samą datą śmierci. To ofiary hulanki studentów jezuickich z r. 1664. W innej linii obok siebie w harmonijnej zgodzie Dawid Halewy, najznakomitszy rabin lwowski z XVIII. w. (um. 1667 r.) rabin Jakób Ornstein, szermierz konserwatyzmu (um. 1838)[5]) i rabin Abraham Kohn, ofiara fanatyzmu, (otruty 6. IX. 1848).[6])

Zanieśli swe światopoglądy ze sobą do grobu i tutaj je opowiadają matce ziemi, szermierce pokoju i zapomnienia.[7])

Ach, gdyby te kamienie umiały mówić, ileżby nam opowiedziały tragedyi, o przerwanych dążeniach i i ideałach o złamanych chęciach?!

I patrzy badacz na te kamienne płyty i czyta te napisy i chciałby wniknąć w nie, wydobyć z nich życie, odtworzyć je, wymalować w swej wyobraźni portrety tych, którzy pod tymi kamieniami spoczywają! Napróżno! Głuche milczenie, przerywane tu i owdzie trzaskiem dogasającej świecy, lub płaczem nieszczęśliwej, która przybyła tu z miasta i u zmarłych męczenników szuka ukojenia dla bolów życia...!

Płacz, biedna kobieto! Wylewaj łzy, może się odrodzą ci wielcy nasi ojcowie i może powiedzą swym małym synom gorzkie słowo o niewdzięczności, może im przypomną swe zasługi i w ten sposób ocalą jedyną po sobie pamiątkę od zagłady.

Jeśli bowiem czas będzie na tym cmentarzu dalej spełniał swe dzieło zniszczenia, wnuki nasze nie poznają nawet miejsca, w którem się kryły kości ich dziadów przez pełnych dwanaście pokoleń.

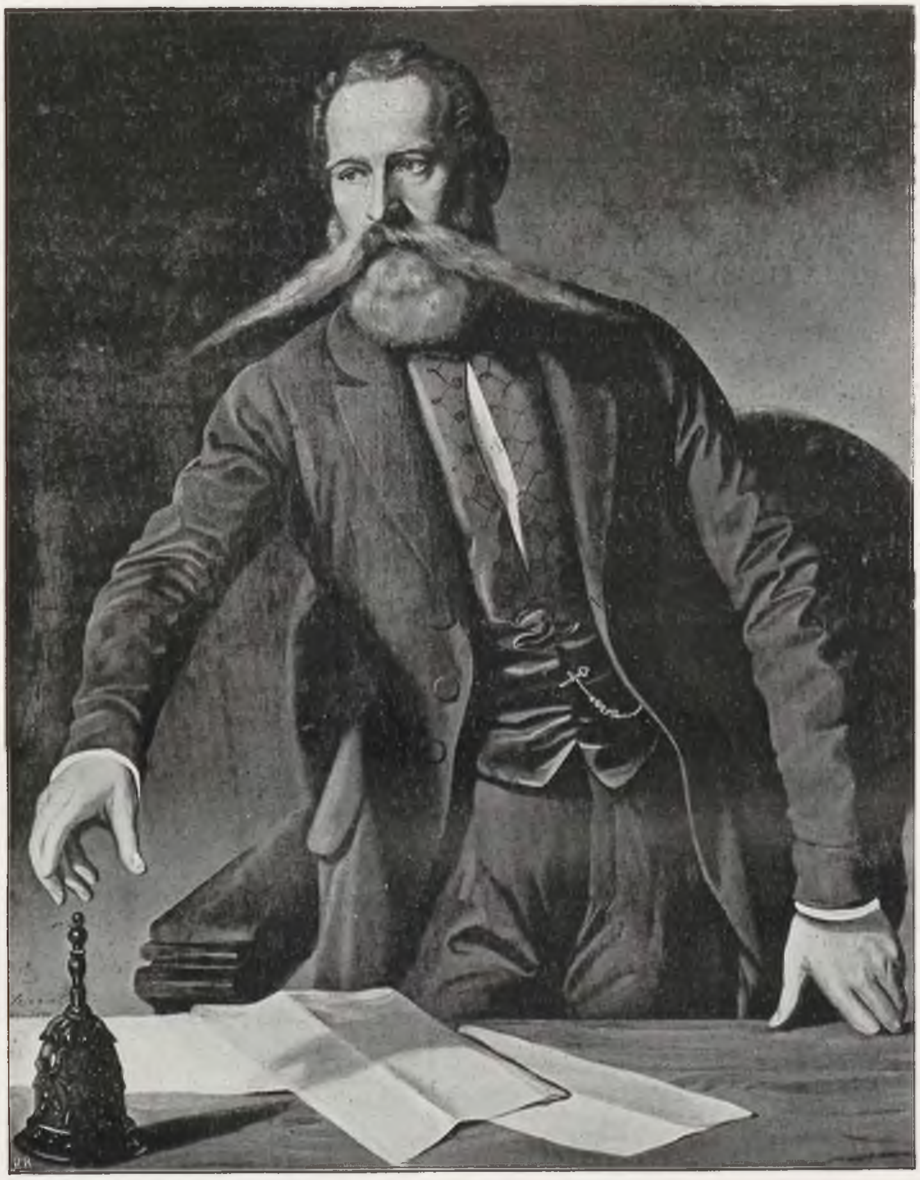
Dr. Majer Balaban.

[4]) Obacz: rycinę III. Portret jego, obacz: Balaban l. c. str. 9.
[5]) Obacz: rycinę IV.
[6]) Kohn Gothilf: Abr. Kohn im Lichte der Geschichte.
[7]) Obacz ryciny V. i VI.

Uwaga: Zdjęć fotograficznych dokonał p. inżynier Włodzimierz Schleyen według wskazówek autora.



PARTYA ZE STAREGO CMENTARZA.
W środku pomnik Jechiela Michała, starszego ziemskiego.



PORTRET FRANCISZKA SMOLKI
Rys. przez Kornela Schlegla. — Własność Gal. Nar. m. Lwowa.

Lwów będzie miał nareszcie pomnik Smolki!

Jeden z najpopularniejszych ludzi w kraju, jeden z twórców i organizatorów stronnictwa demokratycznego, który temu kierunkowi politycznej i społecznej myśli dawał pierwszy sformułowany wyraz, jedna z najpiękniejszych postaci z wielkiego roku „Wiosny ludów“ — 1848, pierwszy prezydent pierwszej „Rady państwa“ austryackiej w Wiedniu i Kromieryżu, — reprezentował przez całe życie ideję rekonstrukcyi Austryi na zasadzie federacyjnych historycznych indywidualności narodowych, — we Lwowie twórca symbolicznego „Kopca Unii“ na zamkowej górze, długoletni chorąży i wódz wszystkich wolnościowych, emancypacyjnych, demokratycznych i assymilacyjnych dążności, ukochany i czczony przez kilka generacyj, najpopularniejszy mąż Lwowa w XIX. w., dostaje nareszcie pomnik w spiżu i marmurze!

A żyjącej generacyi zaczęła się już zacierać w pamięci postać człowieka o tak niesłychanie wybitnej indywidualności, co była tak jednolita, odrębna, lita i spiżowa charakterem, konsekwencyą przez całe życie, co była taka „historyczna“ w rozwoju publicznego życia w Galicyi i w Austryi. A choć drogi życiowe ustroju Austryi poszły wielokrotnie inaczej, jak je wytyczał Smolka, w dążeniach, w życiowej pracy jego zostało przewodnej myśli wzoru publicznego życia na wiele generacyi całe mnóstwo.

Dla tych, co go znali na krześle prezydenta Parlamentu wiedeńskiego na drugi zawód, czy w Sali Sejmowej, lub biurze członka Wydziału, na ulicy Lwowa, czy pchającego taczkę piasku na kopiec Unii, postać to niezapomniana — majestatem skromności i prostoty, spokojem i błogością, harmonią wybitnego męża stanu i wielkiego obywatela.

Ale żywa generacya już prawie tylko wiedziała o „wąsach Smolki“, — ostatni konkurs rzeźbiarski świadczył, że cechy duchowo-fizyczne niepospolitej indywidualności już obce, widzieliśmy to pospolitego „wąsala“, to zamaszystego szlachcica z epoki saskiej, lub jakiegoś Hussytę czeskiego z średniowiecza.

Podobizn Smolki jest całe mnóstwo, zwłaszcza z lat 1848—1849, zwłaszcza wiedeńskich, gdzie był tyle „ludową“ postacią, co we Lwowie, lub więcej. Ale dobrych portretów mało: nie jest takim ani portret znakomity pędzlem w kancelaryi prezydenta, ani wspaniały marmurowy Smolka w sali kolumnowej parlamentu wiedeńskiego.

Lwów posiada kilka podobizn doskonałych, Kornela Schlegla portret Smolki jako pierwszego prezydenta Rady państwa w r. 1848-1849, malowany z natury przez wracającego wtedy z podróży po świecie młodego malarza i pisarza, i drugi, z natury malowany w ośmdziesiątych latach przez Andrzeja Grabowskiego, kiedy Smolka został ponownie prezydentem Reichsrathu w epoce przełamania rządów centralistycznych. Obydwa portrety są własnością Galeryi Narod. m. Lwowa.

Podajemy portret Smolki według wybornej podobizny Schlegla. Malarz ten, ur. w Stanisławowie w r. 1819, uczeń Szweikarta, później Akademii wiedeńskiej i monachijskiej, po sześciu latach akademickich studjów i przeszło rok trwającej podróży po całej prawie Europie, osiadł w 1847 we Lwowie i żył we Lwowie do śmierci w 1870 r. Prócz malarstwa zajmował się publicystyką; — jego recenzye artystyczne z połowy zeszłego wieku są dziś użyteczne, już to do poznania ówczesnego inwentarza dzieł sztuki, już to do wiadomości o kierunkach artyzmu i smaku. Malował portrety, wyższe prawdą i podobieństwem, jak artyzmem, ale przedewszystkiem malował obrazy historyczno-rodzajowe, w które wkładał sporo historycznej wiedzy i rozumienia czasów i przeszłej kultury. Cały szereg obrazów poświęcił epoce Sobieskiego i początkowi XIX. w., — idealizacyi czasów kontuszowych i — poloneza. Muzeum narodowe we Lwowie posiadło w drodze kupna od córki artysty ogromny historyczno-rodzajowy obraz „Sobieski, prowadzący poloneza z kowalową w Jaworowie“, który zdobi *foyer*, oraz otrzymało w darze od szambelana Cybulskiego obraz, przedstawiający „Poselstwo papieskie i cesarskie proszące o pomoc Sobieskiego“, — istnieje jeszcze olbrzymi obraz na tle epoki Sobieskiego. P. Jan Pawlikowski posiada doskonały olejny „Polonez na toku“ a Muzeum Pawlikowskich rysunek do „Poloneza“ z „Pana Tadeusza“. Twierdzenie hr. Mycielskiego o „całkiem drugorzędnej wartości“ Schlegla jest może niesprawiedliwe, jeżeli się ocenia malarza na tle przed-Simmlerowskiej, a tembardziej przed-Matejkowskiej epoki polskiego malarstwa.

t. r.

KRONIKA.

POMNIK SMOLKI WE LWOWIE.

Sprawa pomnika Smolki została rozstrzygniętą: Komitet obywatelski, który podjął myśl postawienia Smolce spiżowego znaku na placu jego nazwiska, przy którym Smolka długie lata mieszkał, — komitet, który zajął się zebraniem potrzebnego funduszu, a składał się pod przewodnictwem prezydenta Ciuchcińskiego przeważnie z ludzi, którzy Smolkę znali, jako człowieka publicznego i prywatnego, którzy na tę historyczną postać z bliska jeszcze patrzyli — komitet, który cel pomnika Smolki dla przyszłych generacyi wyznaczał, rozstrzygnął w wyborze projektu pomnika prawomocnie i w ostatniej instancyi.

Rozstrzygnął jednak nie po myśli jury, którą sam powołał, — nie wybrał żadnego z trzech przedstawionych projektów, ale drugi, zaledwie nagrodzony honorową wzmianką, artysty Tadeusza Błotnickiego. Wywołało to ogromną burzę wśród „Koła architektów“, z którego łona była powołaną jury, oraz w łonie „Towarzystwa upiększenia miasta“. Błotnicki od szeregu lat zajmował się postacią Smolki, jest autorem wielkiego marmurowego popiersia Smolki, zdobiącego biuro pierwszego wiceprezydenta miasta Lwowa w Ratuszu, projektował pomnik grobowcowy i wielce malowniczy projekt pomnika Smolki na zamkowej górze, który miał stanąć w miejscu, skąd się pnie droga na Kopiec, a znając od dziecka Smolkę, mógł wlać w nowy projekt posągu na publicznym placu w środku miasta najwięcej historycznej, portretowej prawdy.

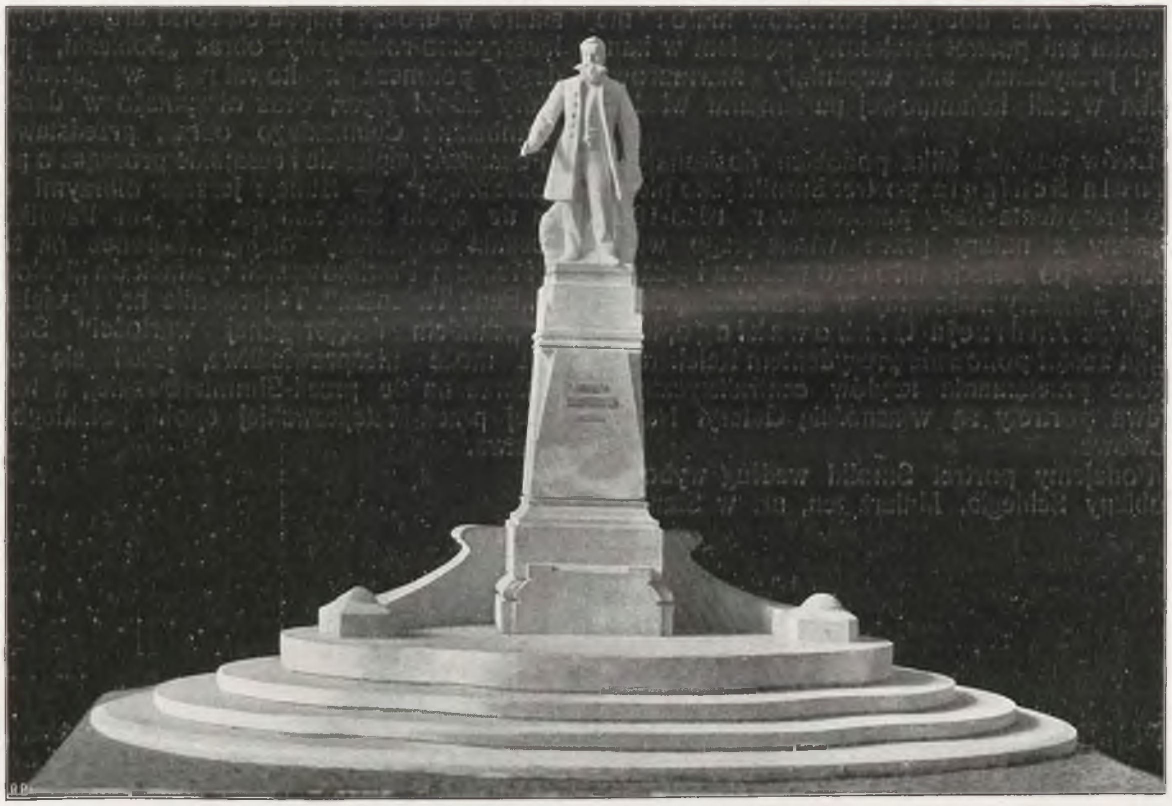
Redaktor dzisiejszej „Sztuki“, z dawna czynny w sprawie postawienia pomnika, który już przed szeregiem lat spowodował projekt pomnika

Smolki u stóp wiekopomnego, najukochańszego dla Smolki „Kopca Unii" — nie brał udziału tym razem w pracach Komitetu obywatelskiego, którego był członkiem, bawiąc za granicą, ani w jury, którą wybrano w czasie jego pobytu poza Lwowem. „Sztuka" dopiero po fakcie mogła zająć stanowisko, — nie pozostaje jej też w tej chwili, jak dać głos wybitnemu reprezentantowi opinii, jaką się kierował Komitet obywatelski, który w danych warunkach oddał wykonanie pomnika artyście Błotnickiemu, zostawiając całą odpowiedzialność za sąd autorowi artykułu.

Załączamy protesty, które zostały wniesione.

Przedewszystkiem podajemy cztery projekty, a to projekt, którego wykonanie z małemi zwłaszcza architektonicznemi zmianami jest już w robocie i pierwsze trzy, nagrodzone przez jury.

Redakcya.



PROJEKT POMNIKA SMOLKI
Tadeusza Błotnickiego, przeznaczony do wykonania.

W SPRAWIE POMNIKA SMOLKI.

Na konkurs pomnika Smolki we Lwowie, rozpisany przez Koło architektów, nadesłano w terminie oznaczonym 8 projektów, z których wyszczególniono trzy pieniężnemi nagrodami, dwa zaś listami pochwalnymi.

I. nagrodę otrzymał p. Raschke z Krakowa, II. p. Otto z Warszawy, III. p. Nalborczyk ze Lwowa — ponadto listami pochwalnymi odznaczono projekty Lewandowskiego z Wiednia i Błotnickiego ze Lwowa, któremu komitet obywatelski powierzył wykonanie pomnika.

Pobieżnie rzuciwszy okiem, projekt p. Raschki, pierwszą odznaczony nagrodą, w ogólnej sylwecie wdzięczne i miłe sprawia wrażenie.

Postać Smolki z częścią architektoniczną jest dobrze sharmonizowana w jednolitą całość; i gdyby można pomnik ten wznieść na ustronnym, małym placyku, w malowniczem otoczeniu drzew, na tle secesyjnego pałacyku, lub willi, byłby niewątpliwie jednym z lepszych projektów. Twórca projektu nie liczył się jednak zgoła z warunkami wielkiej wagi — w jakich pomnik Smolki ma stanąć — a już całkiem zlekceważył program konkursu.

Czytamy w punkcie czwartym programu: „wymaganem jest bezwarunkowo ujęcie całości pomnika w zdecydowaną masę architektoniczną, związaną z otoczeniem i charakterem placu".

Niewielki plac, okolony dużych rozmiarów gmachami, z których żaden secesyą nie trąci, wymaga odpowiedniego rozwinięcia w liniach, siły w rozkładzie światłocienia, jakoteż potężnego w wyrazie spiętrzenia mas.

W pomniku, pojętym w myśl programu, przeważać i zapanować musi pierwiastek architektoniczny w znaczeniu męskiem: siła i szeroki gest muszą się wzajemnie wspierać.

Tymczasem projekt p. Raschki, oprócz niemęskiej, jakkolwiek wdzięcznej harmonii, pojętej jednak po dyletancku, nie posiada nic więcej ponadto, nawet szkolarskiej gramatyki, jakiej wymagać należy w wypowiadaniu się pojedynczych motywów i elementów. Sharmonizowanie stosunków wypadło w projekcie bardzo słabo. Wysokość figury jest tej samej miary, co i rdzenna część postumentu; to powtórzenie wymiarów razi oko. Na postumencie umieścił autor płaskorzeźbę nieco za nisko, rzeźba ta przedstawia skłębione pod ciężarem monolitu postacie. Gniotąca masa granitowego piedestału, dźwigającego bezpośrednio figurę, przytłacza wzmiankowane półfigury, tworząc jakąś zmiętą linię, niedającą widzowi rękojmi odporu. Linia ta nie zapewnia masie górnej wytrzymałości, jakoteż możności podtrzymania ciężaru, a niepokojem swym nuży oko patrzącego. Niemiłosierna swą ścisłością logika mści się tutaj za zlekceważenie praw statyki.



PROJEKT POMNIKA SMOLKI.
I. nagroda (Raschke).

Wielka szkoda, że autor nagrodzonej pracy, jużto w objaśnieniu, jużto przez zapatynowanie nie zaznaczył, jak płaskorzeźbę tę wykonać zamierza. Czy ma być ona w granicie kutą, czy z bronzu odlaną?

Bo i tak źle i tak niedobrze! Jeżeli w myśli autora płaskorzeźba postumentu z resztą części architektonicznej powstała, jako całość granitowa, to suma 50.000 K (5 punkt programu) jest niewystarczającą.

Miałaby zaś być z bronzu odlana, to secesyjny charakter całości przez zmieszanie materyału zbarokizowanyby został, a barwność kruszcu, ciemnym pasem przerwałaby i skróciła postument.

Na tym, tak źle skonstruowanym postumencie stoi figura 2·80 m. wysoka. Nie przedstawia ona zgoła Franciszka Smolki, jest to raczej widmo jakiejś zapomnianej postaci XVII. w., odzianej w kontusz nieskończonej długości, którego wyloty... gdzieś się zapodziały. Chuda i nad wyraz płaska postać, w pozie wielkopańskiej, może być uosobieniem jakiegoś królewiątka, których niestety cały poczet zaciężył na losach Polski, jako wyraz „złotej naszej wolności" — nigdy jednak postacią przewodnika pamiętnego ruchu wiosny narodów.

Zdanie, wypowiedziane przez jednego z naszych jurorów architektów, „że za lat 200 nikt nie sprawdzi podobieństwa portretu“ — uważać należy za lekkomyślnie wypowiedziany frazes. Stawiany pomnik winien być prawdą tchnącym portretem Smolki, cechującym epokę, w której żył i działał; potrzeba, aby czcigodna postać wielkiego bojownika wolności zmartwychwstała i żyła między nami. A nie dla mylnych estetycznych względów i bałwochwalczego pietyzmu, dla rzekomo obecnie panującego kierunku, prawdę poświęcać, — odtwarzając miast Smolki — postać kresowego paniątka.

Wartość duchowa projektu mija się z zadaniem; całość bowiem sprawia wrażenie apoteozy despoty, gniotącego jakieś ujarzmione postacie, w nieestetycznych skurczach wijące się pod ciężarem granitowej stopy. Takie rozwiązanie problemu jest wręcz przeciwne demokratycznym zasadom tego niezłomnego szermierza wolności, walczącego o równe prawa dla wszystkich.

Nakoniec, te bezpośrednio z terenem się łączące elementy architektoniczne, są zupełnie niedopowiedziane. Niejasność formy tej części monumentu, zwalnia nas od dalszej krytyki.

Styl secesyjny, który u nas od niedawna tak bezmyślnie się przyjął, znalazł zastosowanie w tanich budowlach domów czynszowych, dworcach kolejowych, mostach, w urządzeniach restauracyj i kawiarń; próbowano go też za granicą wprowadzać do dzieł monumentalnych. Usiłowania te jednak — zawiodły. Nie nadaje się on bowiem do tego rodzaju budowli. Nie masz go przeto ani w kościołach, ani na cmentarzach, w mauzoleach, ani wreszcie w teatrach, lub monumentalnych pałacach, a tembardziej styl ten nie znalazł praw w dziełach nastrój ducha budzących, pomijając nieudolne próby wiedeńskie. Nawet pomniki Wiktora Emanuela w Rzymie, królowej Wiktoryi w Londynie, ani projektowany przez rzeźbiarza Zochiego, pomnik Kolumba dla Ameryki, mimo, że wzniesione zostają w dobie obecnej, nie mają piętna secesyjnej moderny.

Styl ten, urodzony na dalekim zachodzie, przychodzi do nas z drugiej ręki, przez Wiedeń i Berlin, nie jako wyraz naszych artystycznych aspiracyj, lecz jako chwilowa moda.

Aby zaś pomnik istotnie był monumentem i silne na patrzącego wywierał wrażenie, aby nie niknął w przestrzeni powietrznej i na tle zieleni, aby nie zmalał w masie otaczających go kamienic, musi opierać się na niezłomnych prawach proporcyj. Projektujący przeto musi się dobrze liczyć ze stosunkiem, jaki zachodzi pomiędzy szerokością, t. j. rozpięciem monumentu, a jego wysokością. Musi się liczyć z rytmiką stopniowego wznoszenia się paraboli, zamykającej sylwetę i harmonią linii, spływającą z pomnika na widza.

Usiłowania, zdążające do wyzwolenia się z pod wpływu tych podstawowych zasad, widzimy w projekcie, odznaczonym drugą nagrodą, którego twórcą jest p. Otto z Warszawy.

Otóż na okrągłej platformie, której przestrzeń w średnicy wynosi z górą 15 m., ujętej w dwóch trzecich balustradą, na 1·30 m. wysoką, przystawiony jest pomnik Smolki. Wysokość całości wynosi 6·30 m., z czego na postument przypada 3 m. W rozległej tej masie kamiennej, na której pomieszczenie, mówiąc nawiasem — obrane miejsce, stanowczo jest za małe, gubi się ten mały pomniczek, sprawiając wrażenie przystawki, uzupełniającej ramy wielkiej areny.



PROJEKT POMNIKA SMOLKI.
II. nagroda (Otto).

Całość nie robi zgoła wrażenia monumentu; cała kompozycya wchodzi raczej w zakres sztuki stosowanej (l'art industriele). Sześciometrowa wysokość pomnika, o trzymetrowej szerokości postumentu, tudzież wybranie przez rzeźbiarza motywu areny, nie odpowiadają wcale warunkom punktu drugiego i czwartego, rozpisanego programu.

Nad projektem artystycznej spółki p. p. Nalborczyka i Minkiewicza, odznaczonym trzecią na-

grodą, przechodzimy do porządku. Naszem zdaniem, obaj współautorzy, jakkolwiek cenimy ich zdolności i niezaprzeczony talent, nie zasługiwali jednak na nagrodę.

Wprawdzie w paragrafie 6-tym programu czytamy: „Co do wielkości, oraz układu pomnika pozostawia się swobodę projektującym, z zastrzeżeniem, że koszta budowy nad poziomem terenu nie mają przewyższać kwoty 50.000 K." Wyróżnieni nagrodą autorzy zaprojektowali pomnik znacznych rozmiarów, gdyż wysokość jego, wraz z stopniami wynosi 16 m. Figura Smolki, projektowana w bronzie, wraz z plintą liczy 3·80 m.; a zrywający się do lotu orzeł, wieńczący szczyt potężnej piramidy, projektowany również w bronzie, mierzy w rozpięciu skrzydeł około 4 m.

m., dźwiga stosunkowo wielką postać Smolki, niewłaściwie odzianą w strój szlachcica polskiego. Figura, w szlachetnie pomyślanym ruchu, tchnie prawdziwym spokojem i siłą wyrazu.

Pomijając drobne usterki, zasługiwał projekt p. Lewandowskiego na bezsprzecznie wyższe odznaczenie, nad to, jakie mu przyznano.

Projekt p. Błotnickiego, jest zasadniczo najlepszym i odpowiada najbardziej warunkom rozpisanego konkursu. Stylowo do otoczenia placu zastosowany, wznosi się pomnik łagodną linią ławy okalającej, na trzech granitowych stopniach. Na piedestale, dzisiaj w myśl życzenia komitetu — uproszczonym, stanęła czcigodna postać Franciszka Smolki, nie w kontusz, lecz w demokratyczną odziana czamarę. W szczęśliwie rozwiązanej sylwecie figury, gest wyciągniętej prawej ręki mówi



POMNIK FRANCISZKA SMOLKI.
III. nagroda (Nalborczyk i Minkiewicz).

Pomnik w interpretacyi p. p. Nalborczyka i Minkiewicza, kosztowałby — licząc skromnie 100.000 K.

Wobec wyraźnego brzmienia programu, wyrok szanownego grona jurorów, przyznający temu projektowi trzecią nagrodę, wywołuje przykre zdziwienie.

Przyznaniem tej nagrody sąd konkursowy zupełnie zlekceważył przez siebie ułożony program. Obowiązkiem było p. p. sędziów konkursowych liczyć się w pierwszej linii z warunkami programu i projekt, nie odpowiadający kardynalnemu warunkowi konkursu, pomijając jego estetyczną wartość – bezwarunkowo odrzucić.

Z porządku rzeczy przychodzimy do nagrodzonych listami pochwalnymi projektów p. p. Błotnickiego i Lewandowskiego.

Projekt tego ostatniego w ogólnym układzie motywów architektonicznych jest dobrze sharmonizowany; razi jednak brakiem proporcyi figury do postumentu. Jest on wysoki zaledwie na 3·30

wiele o niezłomności zasad tego nieśmiertelnego parlamentarzysty.

Portretowe podobieństwo całej postaci, jest koroną tego projektu. Z powodu zachowania kardynalnych zasad z budową pomnika związanych t. j. stosunków i proporcyj, tkwi w projekcie rozmach dzieła, o charakterze monumentalnym. Można projekt ten wzbogacać, lub upraszczać, fragmenta przeinaczać dowoli, a jednak zawsze pozostanie w nim niewzruszona i niezmienna moc i siła. Potężne rozwinięcie mas, należyty rozkład świateł i cieni, spokojnie wznosząca się parabola, ustosunkowanie figury do części architektonicznej, zalecają ten projekt do wykonania. Pomnik, na takich zasadach wzniesiony, mimo zmieniających się prądów w sztuce, zawsze pozostanie pięknym, a jest to jeden z najgłówniejszych czynników w dziedzinie sztuki, a w szczególności musi je posiadać wolno stojący na placu monument. Możnaby to i owo projektowi zarzucić, jużto brak subtelności w wy-

konaniu pojedynczych elementów architektonicznych, jużto pewna niejasność fragmentu, na którym Smolka lewą oparł rękę, lecz zważywszy: 1) że jest to tylko projekt, a nie ostatnie słowo artysty, 2) że projekty nagrodzone są pod względem wypowiedzenia się w formach architektonicznych zupełnie niejasne, lub zaprzeczeniem elementarnych zasad estetycznych, możemy być zupełnie zadowoleni z decyzyi komitetu budowy pomnika, który tym razem poszedł za zdrowym odruchem własnego zrozumienia i odczucia prawdziwego dzieła sztuki.

O pozostałych projektach dwu nieznanych autorów, niewychodzących poza granicę banalności, wzmiankuję tylko dla uzupełnienia niniejszych uwag.

Reasumując wypowiedziane spostrzeżenia — stwierdzamy, że konkurs nie przyniósł należytego sukcesu, ani pod względem doboru, ani pod względem ilości projektów. Powodem tego po części był zbyt krótki termin, jaki pozostawiono rzeźbiarzom. Z głosem artystów protestujących nie liczono się, jak to niestety często się u nas dzieje.

Wynik zaś konkursu wypadł jedynie po myśli „towarzystwa wzajemnej adoracyi“ — a z pogwałceniem warunków rozpisanego konkursu, którego sąd powinien przynajmniej zachować pozory sprawiedliwości.

Architekt Jan Tarczałowicz.

PROTEST KOŁA ARCHITEKTÓW.

„Koło architektów polskich we Lwowie“, wobec obrotu, jaki wzięła sprawa budowy pomnika Smolki, protestuje przeciw zlekceważeniu uchwały sądu konkursowego, pominięciu zupełnemu nagrodzonych przez tenże sąd projektów i przeciw wykonywaniu pomnika według projektu, nieznanego ogółowi.

PROTEST

Towarzystwa upiększenia miasta Lwowa w sprawie pomnika Smolki.

Zebrani na posiedzeniu Wydziału Towarz. upiększenia miasta Lwowa i okolicy dnia 14. października 1911 roku członkowie Wydziału uchwalili jednomyślnie zaprotestować w imieniu Towarzystwa:

1) przeciw dotychczasowej akcyi komitetu dla postawienia pomnika Fr. Smolki;

2) przeciw wykonaniu i postawieniu nienagrodzonego, a przez komitet do wykonania wybranego projektu.

ad 1) Jest rzeczą stanowczo potępienia godną, bo społecznej pracy urągającą, jeśli komitet budowy pomnika, sam uznając się nie kompetentnym, uprosi szereg osób, jako sędziów konkursowych, a mimo to orzeczenia tego sądu się nie trzyma. Świadczy to o lekceważeniu tego sądu, a tem samem i ogółu, którego wydziałem jest w danym wypadku sąd; zastrzedz się bowiem trzeba, że w żadnym razie sprawa pomnika na publicznem miejscu stojącego nie jest sprawą prywatną, lecz jest wyłącznie publiczną i to tembardziej, gdy ogół składa nań swe datki. Tembardziej fakt przytoczony jest potępienia godny, jeśli ów sąd odpowiednio do woli samego komitetu jeden z nadesłanych projektów do wykonania wręcz poleci. W takim wypadku oddanie do wykonania projektu zupełnie nienagrodzonego i niepoleconego, jakkolwiek były trzy nagrodzone, do dyspozycyi, jest daleko posuniętą samowolą. Postępowanie zaś komitetu tembardziej było nieetyczne, że uchwaliwszy następnie bez niczyjego mandatu ściślejszy konkurs między autorem projektu nagrodzonego (konkurs, ubliżający temu autorowi), a autorem projektu przez siebie protegowanego celem poczynienia poprawek (przez komitet! żądanych) — autora projektu nagrodzonego zupełnie o tym ściślejszym konkursie nie zawiadomił, poczem pracę oddał autorowi przez siebie wybranemu. Takie postępowanie stwarza bardzo szkodliwy społecznie praecedens.

ad 2) Nie wchodząc już nawet w artystyczną wartość wybranego przez komitet do wykonania projektu, polegając zupełnie i bez polemiki na orzeczeniu legalnego sądu, zaprotestować również musimy przeciw samemu wykonaniu i postawieniu tego projektu, ponieważ obie te akcye byłyby najzupełniej nielegalne i demoralizujące.

Lwów, 19. października 1911.

Sekretarz:	Prezes:
Maryan Olszewski m. p.	*J. Makarewiczowa* m. p.
A. Broniewski m. p.	*J. Chmieliński* m. p.
Dr. Wł. Kozicki m. p.	*Dr. Wł. Kubik* m. p.
W. Minkiewicz m. p.	*Fr. Pautsch* m. p.

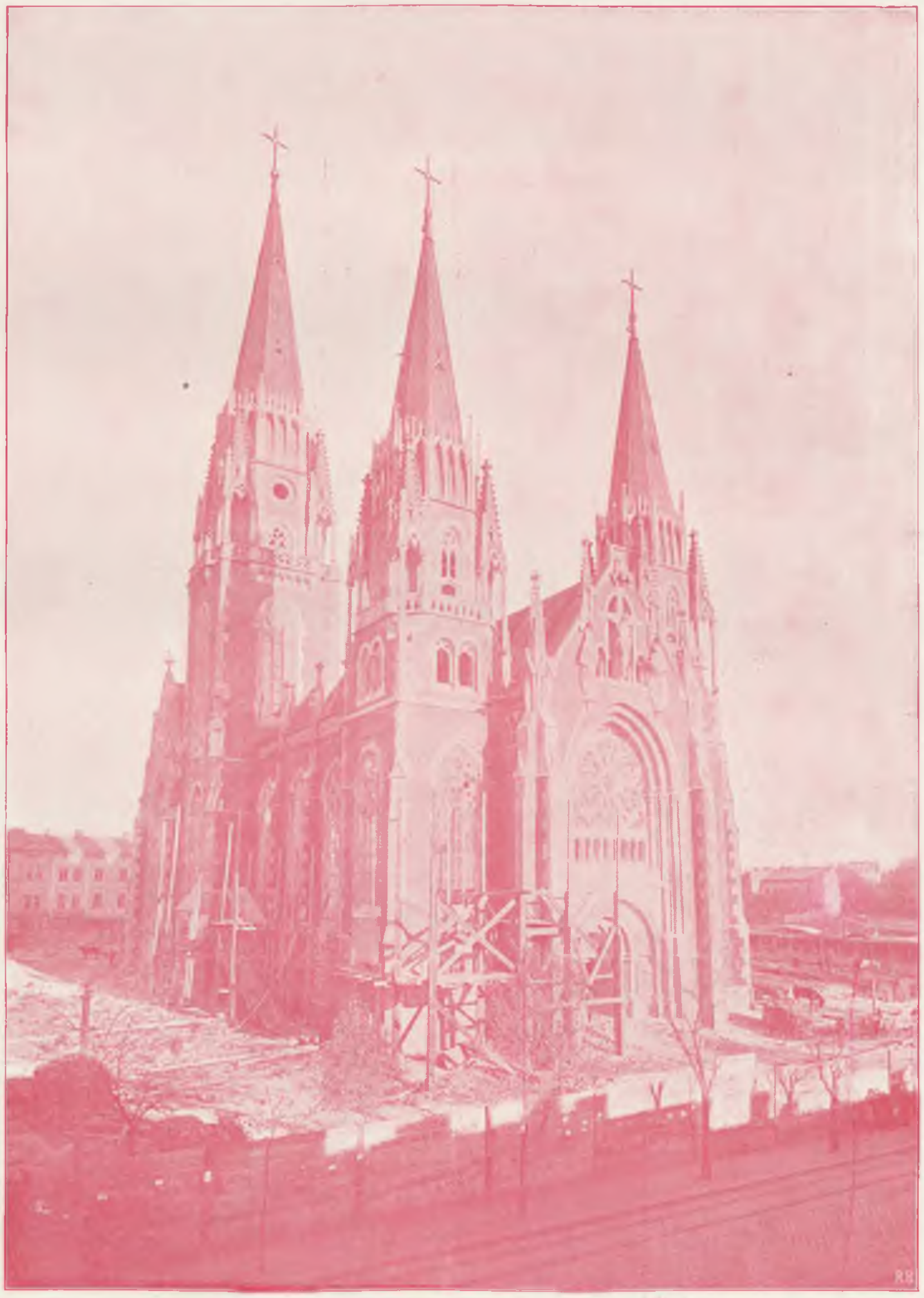
Wł. Jaworski m. p.
Bol. Lewicki m. p.

Z TOW. UPIĘKSZENIA M. LWOWA.

Wydział Tow. upiększenia miasta Lwowa odbył VI-te posiedzenie w sobotę 14. b. m. Wybrano na niem komisyę dla wypracowania programu na Zjazd miłośników piękna kraju w czerwcu przyszłego roku we Lwowie. Uzupełniono następnie wydział: w miejsce odjeżdżającego do Egiptu p. prof. Hadaczka kooptowano p. prez. Neumanna, w miejsce p. prof. M. Osińskiego, który wyjechał za granicę, wszedł w skład Wydziału jako delegat Koła architektów p. radca Broniewski, zaś w miejsce p. prof. Reychana kooptowano p. dra Kozickiego. Towarzystwo uchwaliło następnie wyrazić żal z powodu zdjęcia patyny z pomnika Fredry; postanowiło wydawać w łączności z prywatnym nakładcą publikacye, odpowiadające celom Tow., a redakcyę ich oddało p. M. Olszewskiemu. Następnie omawiano sprawę skweru dokoła pomnika Mickiewicza, oraz wogóle zaniedbanie drzew w mieście, poczem jednomyślnie uchwalono zaprotestować przeciw całej akcyi komitetu pomnika Smolki.

Lwów, dnia 18. października 1911.

Sekretarz:	Prezes:
Maryan Olszewski m. p.	*J. Makarewiczowa* m. p.



KOŚCIÓŁ ŚW. ELŻBIETY WE LWOWIE.
Dzieło ś. p. Teodora Talowskiego.

PROTEST W SPRAWIE POMNIKA SMOLKI.

W sprawie pomnika Smolki otrzymaliśmy list znanego rzeźbiarza St. R. Lewandowskiego, dotykający stosunku artystów do konkursu. List brzmi, jak następuje:

„Do protestu, jaki ogłosiło „Koło Architektów polskich“ w sprawie pomnika Smolki we Lwowie przeciw lekceważeniu Sądu konkursowego i przeciw wykonaniu projektu, nieznanego ogółowi, przyłączam się w zupełności z tem nadmienieniem, że największy już czas, aby i rzeźbiarze polscy zdecydowali się na zaznaczenie swego stanowiska wobec różnych komitetów, rozpisujących konkursy, bez dotrzymania ich warunków, ale zawsze z uszkodzeniem kieszeni rzeźbiarzy, biorących w nich udział.

„W sprawie pomnika Smolki komitet pogwałcił nietylko prawo jurorów, których wybrał i obdarzył zaufaniem do oceny projektów, ale i prawo etyki, do jakiego był zobowiązany nawoływaniem i zachęcaniem rzeźbiarzów polskich do wzięcia udziału w konkursie, z góry mając już uplanowane oddanie budowy pomnika protegowanemu przez siebie rzeźbiarzowi.

„Konkurs na pomnik Smolki we Lwowie był więc po prostu „szantażem“ dla protegowanego przez komitet rzeźbiarza! Dlaczego komitet nie oddał odrazu budowy „swojemu“? Jakiem prawem naraził biorących udział na straty kilkunastu tysięcy koron? Czy to się ma nazywać „popieraniem kultury i sztuki przez kraj i miasto stołeczne?

„Wysokość nagród nigdy nie idzie w parze z wysokością strat moralnych i materyalnych, jakie ponoszą biorący udział w konkursie; każdy komitet więc, narażając artystów na koszta i gorycz, powinien takowe osłodzić taktownem zakończeniem całej sprawy, bez dawania powodu do różnorodnych domysłów i posądzań.

„Wynik konkursu na pomnik Smolki we Lwowie jest dalszą gorzką pigułką z rodu tych, jakie tworzyły się przy konkursach Mickiewicza, Szopena, Andrzeja Potockiego, a które otrzymają pewny przyrost w konkursach na pomniki Słowackiego, Krasińskiego i t. p.

„Najwyższy czas, aby rzeźbiarze polscy, zwalczający się wzajemnie z podziwienia godną odwagą — zorganizowali się przeciw moralnemu i materyalnemu wyzyskowi przeróżnych komitetów i za przykładem „Koła Architektów polskich“, wnieśli protest przeciw pogwałceniu swoich praw artystycznych i materyalnych.

Warszawa, 26. października 1911.

Stanisław Roman Lewandowski.

WYSTAWA STYKÓW.

W willi Tade w *Garches* po nad St. Cloud, z cudnym widokiem na park St. Cloud, Sekwanę, lasek buloński i cały Paryż, urządził ojciec Jan wystawę prac swoich (40), i dwóch synów, Tadeusza (25) i Adama (15), z których pierwszy, uczeń utalentowany Hennera, szanowany już jako portrecista i „malarz lwów“, a drugi młodziutki, zdradzający niezawodne zdolności malarskie i skłonność ku modernizmowi. W trzech ślicznych *ateliers* willi, której ogród coraz nowe posiadłości sąsiadom zabiera, świadczącej już zewnętrznie o powodzeniu tej „kolonii“ malarskiej, oddanej całą duszą tworzeniu, pracy, oraz nowym ideałom, wrzało przez cały tydzień niezwykłe życie.



JAN STYKA Z SYNAMI.



WILLA TADE W GARCHES.

WYSTAWA ARCHITEKTURY I WNĘTRZ W OTOCZENIU OGRODOWEM W KRAKOWIE W R. 1912.

Program:

Wystawa odbędzie się w Krakowie na placu, udzielonym przez gminę miasta, pod parkiem Dra Jordana i trwać będzie od 1. maja do 1. października 1912 r.

A. Myślą przewodnią wystawy jest przedstawienie w sposób poglądowy i pouczający usiłowań naszych w wytworzeniu nowoczesnych form zdrowego, praktycznego i pięknego mieszkania dla wszystkich warstw ludności, z uwzględnieniem odśrodkowego ruchu w rozwoju miast na rozszerzonych terenach. Wystawa obejmuje więc budowę i urządzenie domów mieszkalnych, składających się najwyżej z parteru i piętra, możliwie rękodzielnicze z pracowniami, domki robotnicze; wszystkie z uwzględnieniem otoczenia ogrodowego. Regulacya całych dzielnic.

II. Urządzenie wewnętrzne wszystkich wymienionych domów, czyli sztuka stosowana w szerokim zakresie.

III. Obok tego (ze względu na bezpośrednie oddziaływanie wsi na rozwój miast w nowym duchu), wejdą w zakres wystawy: dwory wiejskie nowoczesne, zagrody włościańskie, oraz wiejskie kościółki (z wykluczeniem zabytków).

B. Wystawa składa się z dwóch części: I) z rzeczy wykonanych w naturze i II.) z projektów.



RUSKIE MUZEUM NARODOWE WE LWOWIE.

na tańszych grnntach, w otoczeniu ogrodowem, dla jednej, dwu lub paru rodzin, (wykluczając w ten sposób kilkopiętrowe kamienice o systemie koszarowym na drogich gruntach zwarto zabudowanych ulic).

Osiągnięcie pierwszego typu domów wymaga: odpowiedniego wyboru miejsca, stworzenie dobrego planu regulacyjnego całej dzielnicy, umiejętnej parcelacyi gruntów, dobrego usytuowania domu na danej parceli, wreszcie stworzenia architektury domów pojedynczych lub grup. Ogrody i ogródki, oraz wewnętrzne urządzenie domu uzupełniają zadanie.

Na tych zasadach w zakres wystawy wchodzą:

I. Pojedyncze domy, urządzone z komfortem, mniejsze dworki, domy o kilku małych mieszkaniach, i domki

I) Wykonane będą w naturze: oprócz głównego pawilonu wystawy i pawilonu z restauracyą, kawiarnią i teatrzykiem, — domek podmiejski ze wszystkiemi wygodami, domek rękodzielniczy z pracownią stolarską, domek dla dwóch rodzin robotniczych i wzorowa zagroda włościańska nowoczesna. Budynki, w odpowiednim otoczeniu ogrodowem, będą wystawione sposobem prowizorycznym, kryte ogniotrwale, wewnątrz kompletnie urządzone i umeblowane. Budynki powyższe, zaprojektowane już zostały staraniem Komitetu wykonawczego wystawy, a zaprojektowaniem urządzeń wewnętrznych zajmuje się szereg artystów.

II. Projekty, które mieścić się będą przeważnie w głównym pawilonie wystawy, obejmują tematy, wymie-

nione wyżej pod I., II., III. *(A)*. Głównym materyałem architektonicznym będą modele plastyczne domów i grup, uzyskane z konkursu na typy domów mieszkalnych, rozpisanego przez Delegacyę architektów polskich i Komitet wystawy, w porozumieniu i z materyalną pomocą gminy m. Krakowa. Obok tego przyjmowane będą wszelkie projekty. wchodzące w program wystawy, bądź w rysunkach, bądź w modelach (przyczem bardzo pożądane są modele plastyczne pomalowane, w skali 1 : 50).

C. Na placu wystawy zarezerwowano miejsce na urządzenie wystawy wyborowych materyałów budowlanych.

D. Podczas trwania wystawy będą urządzane w hali pawilonu głównego, lub w innem miejscu różne wystawy czasowe na przeciąg paru tygodni, a przedewszystkiem wystawa planów miast-ogrodów (z uwzględnieniem ruchu zagranicą) i inne, wchodzące w zakres wystawy. Program szczegółowy tych wystaw będzie osobno ogłoszony.

E. Z wystawą połączone będą odczyty, dotyczące hygieny i estetyki domu mieszkalnego, oraz strony ekonomicznej i społecznej kwestyi mieszkaniowej.

Warunki:

1. Prace na wystawę przyjmuje Komitet wystawy przez swoje Komisye rozpoznawcze.

2. Termin zgłoszeń pisemnych na wystawę ustanawia się najpóźniej do 1. marca 1912 r., nadsyłanie zaś prac — do 1. kwietnia 1912. r.

3. Prace rysunkowe muszą być przesłane w dobrem opakowaniu w tekach lub pakach (z wykluczeniem zwiniętych rulonów).

4. Przesyłka prac i okazów wystawowych ma być opłacona przez wystawców. Koszta powrotnej przesyłki rzeczy, przyjętych na wystawę, ponosi Komitet.

5. Komitet nie odpowiada za uszkodzenie przedmiotów wystawowych, postara się jednak o troskliwy nadzór nad nimi i ubezpieczy je na wyraźne żądanie pisemne wystawców, oraz zobowiązanie się do zwrotu kosztów ubezpieczenia.

6. Komitet nie pobiera opłaty za miejsce od wystawców architektów i innych artystów. Udzielenie miejsca firmom budowlanym, meblarskim, tapicerskim i innym nastąpi po każdorazowem porozumieniu się i z wystawcami co do wynagrodzenia pieniężnego, lub przyczynienia się ze strony wystawcy robotą lub materyałem około urządzenia wystawy. Za miejsce na wystawie wyborowych materyałów budowlanych Komitet pobierać będzie opłatę, której wysokość w swoim czasie ogłosi.

7. Komitet zastrzega sobie prawo publikowania prac wystawowych i korzystania z dochodów, pochodzących z wysprzedaży wydawnictwa, którego jeden egzemplarz otrzyma właściciel, lub autor wystawionej pracy.

8. Adres Komitetu wystawy architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowem: Kraków, Wolska 40.

OGŁOSZENIE KONKURSU
NA TYPY DOMÓW MIESZKALNYCH.

Delegacya architektów polskich i Komitet wystawy architektonicznej w r. 1912 w Krakowie w porozumieniu i z materyalną pomocą gminy m. Krakowa, pragnąc uzyskać szereg projektów pojedynczych, oraz grup domów mieszkalnych o różnorodnych typach, mogących powstać na rozszerzonym obszarze Wielkiego Krakowa, lub innych miast polskich, rozpisuje w tym celu konkurs architektoniczny na 5 typów domów o różnych przeznaczeniach i zaprasza najgoręcej do jak najliczniejszego udziału.

I. Konkurs na projekt domu wolno stojącego w otoczeniu ogrodowem dla średnio zamożnej rodziny.

II. Konkurs na dom wolno stojący, którego część możnaby na czas pewien odnająć, nie więcej jednak, jak jednej obcej rodzinie.

III. Konkurs na grupy domów dla jednej rodziny.

IV. Konkurs na dom o tanich mieszkaniach.

V. Konkurs na typ domu wolno stojącego dla kolonii robotniczej.

Liczne obesłanie tego konkursu jest ważne także z tego powodu, iż nadesłany materyał służyć będzie, jako główny dział wystawy architektonicznej w r. 1912, która się odbędzie podczas VI. Zjazdu Techników Polskich w Krakowie, a który to zjazd za zadanie swoje postawił rozstrzygnięcie i określenie stanowiska technika w gminie.

WARUNKI OGÓLNE.

§ 1. Konkurs rozpisany jest wyłącznie dla architektów i artystów polskich, gdziekolwiekby przebywali.

§ 2. Wzięcie udziału we wszystkich lub poszczególnych kategoryach konkursu zależy wyłącznie od artysty.

§ 3. Termin nadsyłania prac naznacza się na dzień 1 marca 1912 roku pod adresem: „Biuro wystawy architektonicznej — Kraków, Wolska 40". Prace zamiejscowe winny być w tym terminie oddane na pocztę, co niezwłocznie należy udowodnić, przesyłając odpowiedni kwit pocztowy. Po tym dniu prace przyjęte być mogą, ale jedynie z podpisem autora i traktowane będą „poza konkursem".

§ 4. Wymagane są: modele domów, pomalowane w skali 1 : 50, plan sytuacyjny w skali 1 : 100, potrzebne rzuty poziome, przekroje, fasady, w skali 1 : 100. Wymagane są plastyczne modele domów, a nie rysowane perspektywy, ze względu na cel konkursu i wystawy, która ma być jak najbardziej wymowną i pouczającą.

Modele plastyczne całej sytuacyi również są bardzo pożądane, ale nie obowiązujące.

§ 5. Prace otrzymają liczbę porządkową, którą oznacza się teki i koperty zamknięte, zawierające nazwisko autora. Należy też podać adres, pod którym możnaby autorowi odesłać kwit z uwiadomieniem liczby, którą jego praca oznaczona została.

§ 6. Jako nagrody oznacza się:

Dla programu Nr. I.	I. nagr.	1000	kor.
	II. „	500	„
Dla programu Nr. II.	I. „	1000	„
	II. „	500	„
Dla programu Nr. III.	I. „	1000	„
	II. „	500	„
Dla programu Nr. IV.	I. „	1000	„
	II. „	500	„
Dla programu Nr. V.	I. „	1000	„
	II. „	500	„
	Razem	7500	kor.

§ 7. Komitet wykonawczy wystawy archit. zastrzega sobie prawo reprodukcyi projektów nagrodzonych — zaś za porozumieniem z autorami także i projektów nienagrodzonych.

§ 8. Projekty nagrodzone pozostają własnością autorów.

§ 9. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi przed 1. kwietnia 1912 r.

§ 10. Projekty konkursowe pozostać muszą na swoich miejscach przez cały przeciąg wystawy architektonicznej aż do jej zamknięcia.

§ 11. Sąd konkursowy stanowią :

Przedstawiciele gminy m. Krakowa:

1) Józef Sare, radca dworu, wiceprezydent miasta.

2) Julian Nowak, prof. Uniw., radca miejski.

Delegaci Kół architektonicznych:

3) Bronisław Rogoyski, architekt z Warszawy.

4) Ludwik Baldwin Ramułt, prezes Koła architektów ze Lwowa.

5) Jan Zawiejski, architekt z Krakowa.

Sędziowie mianowani przez Prezydyum D. A. P.:

6) Władysław Ekielski, prezes D. A. P.

7) Władysław Marconi, architekt z Warszawy.

8) Dr. Stanisław Goliński, krajowy instruktor ogrod. prezes Tow. ochr. piękności Krakowa.

9) Jerzy Warchałowski, redaktor „Architekta“.

§ 12. Warunki i program konkursu otrzymać można przez Koło Architektów w Krakowie, Lwowie i Warszawie lub, w Komitecie wystawy (Wolska 40, Kraków).

Kraków, we wrześniu 1911 r.



KOŚCIÓŁ ŚW. ELŻBIETY WE LWOWIE.
Fasada boczna.

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI.
Sekretarz Redakcyi: JAN PIETRZYCKI.

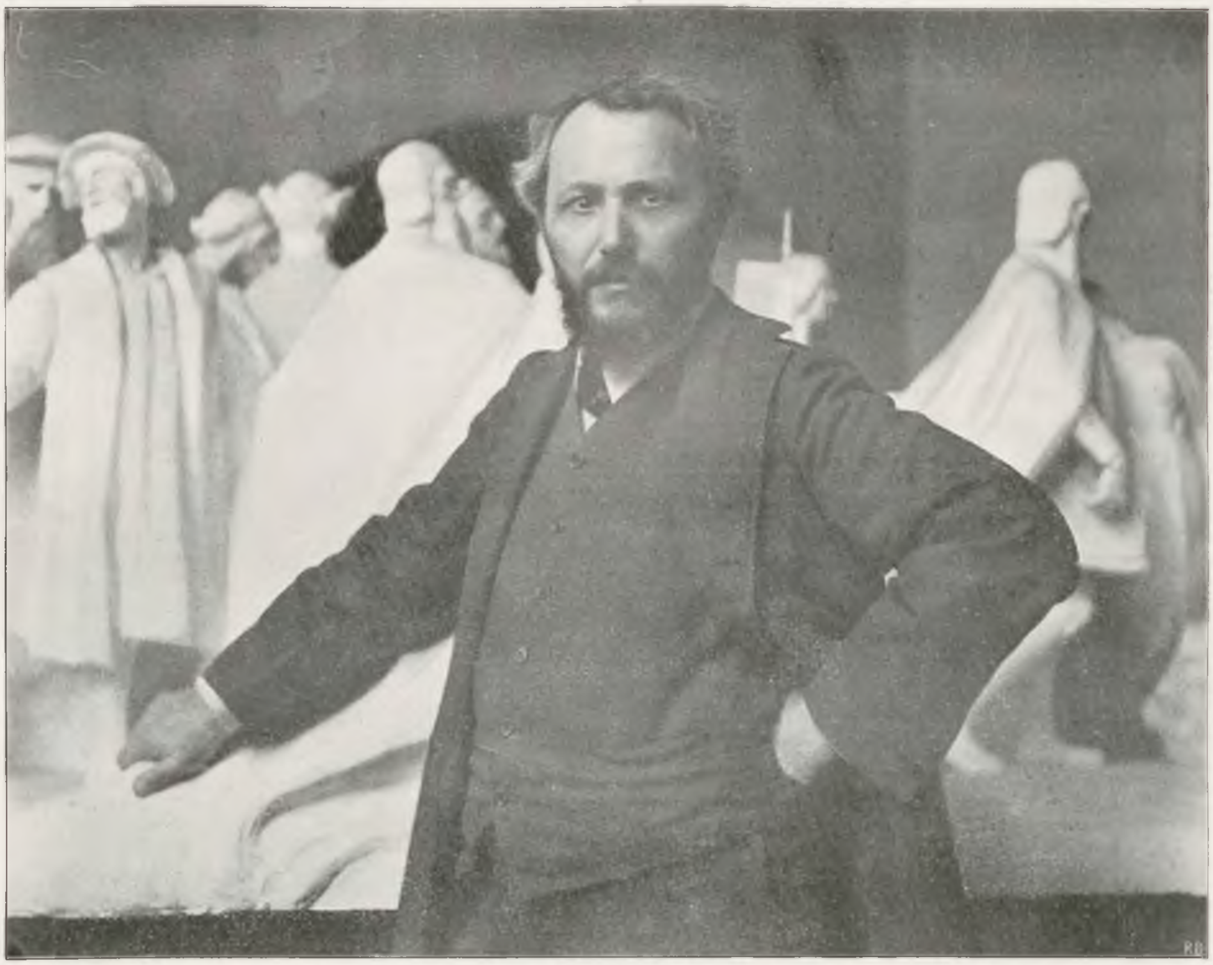
Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA“.
Drukiem Artura Goldmana we Lwowie.



MUTTERMILCHOWA

„WARCABY".

WŁASNOŚĆ GALERYI NAR. M. LWOWA.



WACŁAW SZYMANOWSKI.

TRYUMF SZTUKI POLSKIEJ.

Chyba będzie już ze dwadzieścia lat, jak surowy Witkiewicz, ten ówczesny Witkiewicz, co — bywało — walił w Matejkę nieledwie jak w szkodnika Sztuki polskiej, z Siemiradzkim, autorem „biednych świeczników chrześcijaństwa“ czy „trykotowej Grecyi“, czy z Brandtem, tym „kompilatorem“ o „skromnym materyale oryginalnym“, którego ludzie i konie tylko „udają“, — obchodził się jak z pospolitymi mydlarzami, napisał przecież: „sztuka polska dosięgła tej wyżyny, że może być dobrem wszechludzkiem“.

Czy nim już jest? Czy sztuka polska zdobyła już stanowisko w świecie jako dorobek światowy, jak etapa w ogólnym rozwoju, jak rodzaj osobny, co ma własne cechy i zalety, aby stał się skarbem wspólnym Sztuki?

Problemat „stanowiska sztuki polskiej w sztuce światowej“ otwarty jeszcze, nierozwiązany, — a nie rozwiąże go sąd patryotyczny, a cóż dopiero szowinizmu narodowego, tem mniej wszystkie zespoły wzajemnej adoracyi i autoreklama.

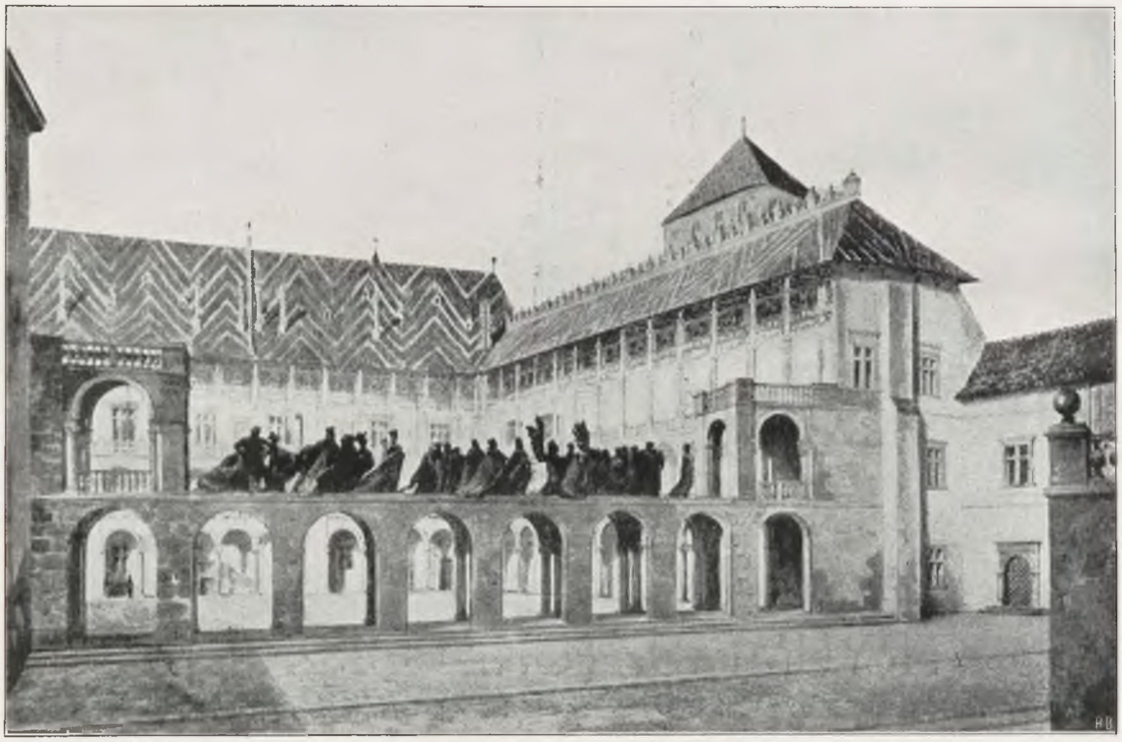
Bywały tryumfy polskich artystów po świecie, złote medale i wykrzykniki obcych. Tworzyła się „marka polska“ na targu sztuki, wiedzieli o niej kunsthendlerzy, i zabierali ze sztalugi, by wysłać w świat. Wymierają niestety ci, co nieśli imię polskie daleko, i lęk bierze, czy idą ci nowi, co potrafią być znowu „starymi“, ci co stają na wysokości sztuki światowej i jej rozwoju a mają „markę“ swoją, co się nauczyli światowych sposobów a mają swoje własne i nie przestali być „polską sztuką“.

Z tryumfów polskich arcymistrzów, wielkich jednostek, tworzył się powoli typ i rodzaj. Ale długo byly tylko talenta czy geniusze, jednostki wykwitłe na gruncie niesposobnym jak przypadek, jak kometa, jak cud. W zdolność stworzenia własnej sztuki, coby mogła stać się „dobrem

wszechludzkiem“ nie wierzyliśmy sami, nie wierzyły najtęższe umysły. Nie było tryumfu „sztuki polskiej“, gdy w r. 1852. Rodakowski brał w Salonie paryskim medal pierwszej klasy za Dembińskiego lub gdy Delacroix w obec jego portretu matki krzyknął: *„j'ai vu un vrai chef d'oeuvre“*. To był tryumf Rodakowskiego. To Matejko i tylko Matejko tryumfował, gdy zdobywał paryski medal za Skargę.

Może się nie mylę, twierdząc że „historyczny“ moment uznania sztuki polskiej, jako samoistnego typu, zjawiska zbiorowego, odrębnego, samoistnego, o własnych warunkach bytu, własnych cechach i naturze, to był rok 1891, gdy w Berlinie, w środowisku najbardziej wrogiem, na wystawie, tędze. Dwóch tylko — a jednogłośnie powiedziała cała krytyka, cała opinia, wszystko co się cisnęło pod korowód Wawelski czy Jackowe zagadki, — to — Sztuka polska... Co więcej — że ta sztuka polska pobiła wszystko inne, że ona duża, potężna, że — inna, że jakaś bogatsza, formą, treścią przedewszystkiem, że tu jest „coś“ co góruje, prócz form, czy farb, czy modelunku, że z tego tyle ducha promienieje, że tu jakaś potęga bije wielkich serc, ogromnych myśli, że tu nie sama „doskonałość kształtu“, ale coś więcej jest, co chwyta za oczy, za mózg, za nerwy, i porywa i niesie w górę.

Obcych ludzi. W środowisku egoistycznem, krytyków z zespołu wzajemnej adoracyi, niechęt-



„POCHÓD“ NA WAWELU.

którą otwierał cesarz Wilhelm, świat zobaczył, osobno, w dziale własnym, w wyjątkowym doborze: wystawę polską, — geniuszów kilku, ogromnych talentów całą plejadę, typ polski — mimo całej rozmaitości rodzajów, szkół i manier, całe mnóstwo.

Niezapomniane chwile tryumfu polskiej sztuki w kryształowym pałacu nad Sprewą w r. 1891. Nie pamiętam od tej daty równego tryumfu, jak ten, który odnosi od jesieni w wiedeńskiej Secesyi Sztuka polska. Wystawiło tylko dwóch arcymistrzów, — ale nikomu na myśl nie przyszło już powiedzieć że to sukces Malczewskiego tylko i Szymanowskiego, — Sztuka polska zajaśniała w całej oryginalności, w całej odrębności, i w całej potęgie... nych, zazdrosnych na wszystko co obce, co intruzem. I bije wszystko, — choć równocześnie w Künstlerhausie wiedeńskim bardzo poważna wystawa. Niebyło prawie głosu krytyki, chyba zastrzeżeń parę — u obcych. Co prawda słyszałem, czytałem — parę zgrzytów. Te pochodziły od — swoich... Zazdrosny rzeźbiarz, zarozumiały „mecenas“ sztuki i „dobrodziej“ — Polak, ale — obcej...

Podpisał się w artykule Fremdenblattu sekretarz hr. Lanckorońskiego na krytyce, co się chciała położyć u progu Wawelu, żeby weń nie wszedł Korowód królewski Szymanowskiego, a zaprzeczył wielkiemu rzeźbiarzowi zdolności plastycznej.

Malczewski, mimo że niewystawił w kilkudziesięciu obrazach tego, co potrafi w swoich arcydziełach, stanął znowu jak zjawisko, jak malarz światowej miary, ogromny rysownik, mistrz doskonałości kształtu, zdolny wyżyn „czysto malarskich“, doskonały portrecista i niebywały pejzażysta, co potrafi być rodzajowcem i mistrzowskim malarzem zwierząt, bo mimo wszystkich specyalistów od zwierzyny, czy „domowego gospodarstwa“, nie namaluje dziś nikt tak renifera, indyka czy gęsi, kociego rodu chimer, kosmatych fauników, czy pasikonika i przepiórki, — a który jeszcze jest w sztuce — czemś więcej. Więc choć nie było w Secesyi ani „Śmierci Ellenai“, ani Sybiraków, ani Etapów — tego z Moderówki zwłaszcza, — ani „Zatrutego źródła“ ani tylu arcydzieł z Rogalina, od Świeżawskiego, tego jednego z Sukiennic, czy tych kilku od Jarzyny we Lwowie, z pomiędzy czterdziestu z lwowskiej Galeryi, czy tych co ukochał i zabrał pod Świętego Jura Metropolita ruski, — choć „melancholie“ i „błędne koła“ i zagadek tyle pozamalarskich, to duże pensum dla obcych, był i jest jeden hołd—dla mistrza. Jakież to „kapitalne dzieła“, to „wielki malarz“,— to „dzieło duże“ —sztuki polskiej mówiła i pisała cała krytyka wiedeńska.

Tryumf Jacka a zarazem Sztuki polskiej zupełny. I ten instynkt obcych widzi i szuka w nim tylko tego, co on wniósł, co jest jego, z jego własnego mózgu i duszy narodowej i dziwi się temu, i podziwia, i pyta, jak się to robi i dlaczego to takie piękne i takie duże. Zapewne pozostanie polskiemu jakiemu historykowi zadanie i zasługa wykazać, czego się Jacek nauczył od jakiego Lehmana, i za to dostanie kopertę z akademickimi banknotami...

Ale zdominował wszystko Szymanowski.

Szymanowski wywołał senzacyę. W epoce rozwielmożnionego kultu formy, „czystych“ malarskich czy rzeźbiarskich celów, w epoce, która z kultem społecznym dla pracy, robotnika i jego muszkułów, sportu i atletyki zaczęła popadać w brutalstwo fizyki, w kult mięśni i golenia, w epoce co się gotowa zachwycać świętym Janem — bez głowy, zjawia się artysta, który potrafi być mistrzem formy, rozumie ludzkie zwierzę, logikę kości, więźbę muszkułów, prawdę każdego ruchu i skórcza, drżenie nerwu i iskry w oku, — zjawia się potężny plastyk, przed którym także, jak przed Puszetem „drży marmur“, a który przynosi jeszcze coś więcej. Szymanowski malarz, Szymanowski poeta, Szymanowski dziejów historyk, Szymanowski patryota,— co nie przeszkodziło mu na chwilę, być *universale assensu*, — artystą w każdym calu, plastykiem w każdem dotknięciu gliny, w każdem uderzeniu dłuta.

Mógłby być Bartholomém, jak by chciał, świadczy dzieł szereg cały, i iść za Rodinem, świadczy Bolesław Śmiały, i Begasem, jak mówi grób Jerzmanowskiego, i potrafiłby na grobach i cokołach wśród miejskich placów stawiać „figury“ i koło nich berlińskie marmurowe kanapy. A on jest całkiem inny, nie widział tego nigdzie, u nikogo, nie nauczył go tego ani Godebski, ani Delaplanche, ani podpatrzył Meunierowi, ani Rodinowi zamknął się w Krakowie i tworzy po swojemu — postacie uduchowione, choć w ciałach prawdziwych, myśl pracującą, wezbrane uczucia, miłość macierzyńską i uśmiech dziewczęcia, „Boże bądź miłościw“ grzesznej duszy wyjącego chłopa i natchnione wieszcze i tworzące geniusze, i swoje wizye całe historycznych postaci, przemożne prawdą, odczuciem dziejowego znaczenia...

To wielu może do pasyi doprowadzić. Więc wścieka się jeden — „ależ to malarz, to malarska faktura, jemu pędzlem machać, nie fałdować marmurowe płaszcze“, — ależ to „literatura“, syczy drugi, — to liryk sentymentalny, — precz od bronzu!... Precz od Wawelu, od tej dostojnej ruiny, która ruiną zostać ma, by zachować dostojność, — a on się waży kończyć to, czego nie dokończył Zygmunt...

To wszystko na nic się zdało. Prawda, gdyby mistrz Wacław nie był malarzem, gdyby za sobą nie miał „Rozmowy“ i „Kłótni“, „Zwierzeń“ i „Modlitwy“, nie było by może rozmowy Humanistów, i „zwierzeń“ tego co się nad Zygmuntem zgarbił jezuity, i gdyby Szymanowski nie był poetą, nie byłoby może zadumy Juliusza i improwizacyi Adama, i wsłuchania w duszę ojczystej przyrody i narodu Chopina, — i gdyby mistrz Wacław nie oddał się w narodową służbę, nie byłoby pewnie tego bronzowego mar przeszłości korowodu...

Prawda! on nie jest tylko rzeźbiarzem, coby dla jednego całkiem wystarczyło, on jest i malarzem i poetą, myślicielem i psychologiem, i plastykiem, i realistą i idealistą, — i sny przybierają formy spiżowe, uczucia żyją w kamieniu, mary suną się przed nami jak dziejów prawda. Bo on jest z rodu tych, co się zwali Juliuszem i Arturem, co byli Wyspiańskim wczoraj, co są Jackiem dzisiaj. Bo on się wykołysał w Warszawie, świat widział, w Paryżu się uczył, a w Krakowie osiadł, żeby tworzyć, bo w sercu „naciągnęła ręka Boża strun bezmiar, cichych i rzewnych, potężnych i głośnych“ jak na harfę Narodu, — bo to duży malarz, poeta, myśliciel, patryota — wielki sztukmistrz, wielki rzeźbiarz polski.

Więc prostą głupotą krytykować szczegóły, gdy się cieszyć trzeba i chłonąć tyle piękna, tyle poezyi, tyle miłości Ojczyzny, tyle — sztuki...

Czy ten sen potężnego wizyonera, tego zdumiewająco wytrwałego *dreamer of dreams*, co całą część życia i zasobów sporo poświęcił jednemu wielkiemu marzeniu się urzeczywistni? Czy się zdobędzie kraj i naród, by nie tylko z obalin odbudować, ale wypełnić lukę, którą zostawiły trzy wieki, dziełem wielkiego ducha w korowodzie spiżowych olbrzymów? — czy starczy środków? Czy się położy upór doktrynerów, czy zazdrość małych przed „artystyczną ideą“ wielkiej duszy a niepospolitego kunsztu?

Zanim przyjdzie moment, by mówić o szczegółach, o warunkach wykonania, co nakażą może pewne zmiany i dopełnienia, by korowód wawelski stał się pomnikiem państwowej i narodowej przeszłości, której nie może ślepe fatum zawieść napowrót w ciemności grobowe, — dziś chcielibyśmy tylko stwierdzić tryumf sztuki polskiej u obcych i przedłożyć czytelnikowi naszemu szereg dzieł polskiego mistrza.

„Sztuka" wróci jeszcze do tryumfującej wystawy Malczewskiego i Szymanowskiego w wiedeńskiej secesyi.

Wiedeń, listopad 1911.

T. Rutowski.



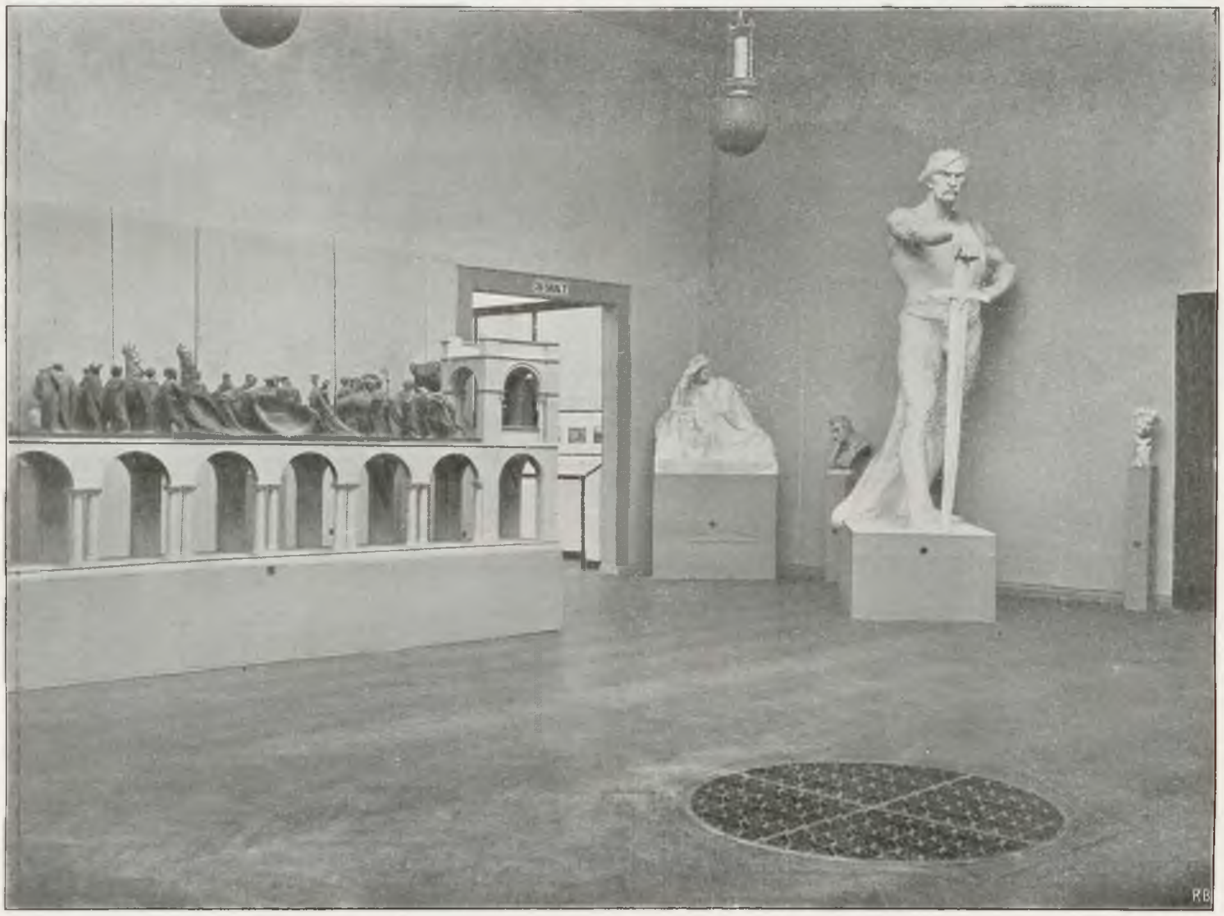
WYSTAWA MALCZEWSKIEGO i SZYMANOWSKIEGO
w Secesyi wiedeńskiej.

PROJEKT WAWELSKIEGO POCHODU.

Klejnotem wśród historycznych pomników Polski — to Wawel w Krakowie. Działa na zwiedzającego imponującą wielkością, cudnem położeniem na wzgórzu nad Wisłą, budzi wspomnienia najszczęśliwszych, najsławniejszych czasów Polski.

Jak największa część wielkich budowli, które przeżyły dużo, na których murach historya zostawiła głębokie ślady, — okazuje zamek wyraźne cej nad to, czem są inne dziedzińce tego rodzaju. Ale galerya drugiego piętra, jej wysokie, smukłe, dziwnie eleganckie kolumny, dają całości stosunki i wymiary, które działają niezmiernie oryginalnie i które trzeba uważać za jedyne w swoim rodzaju.

Dziedziniec ten nie był właściwie nigdy wybudowanym do końca. Czwarta ściana, która miała dziedziniec zamkowy zamykać, uważaną



BOLESŁAW ŚMIAŁY.

ślady rozwoju od gotyku po późny renesans. Czar tego i gdzieindziej nie rzadko występującego harmonijnego połączenia gotyku i renesansu wzmaga się tutaj jeszcze zjawieniem się tych całkiem odrębnych form, które jeszcze dziś można często dostrzec na najprostszych budowach drzewnych w Polsce.

Ale jedno zapewnia Wawelowi osobne miejsce wśród pomników architektury: dziedziniec, który dzięki cudownemu przypadkowi zachował się jako *unicum* w swoim rodzaju. Aż do drugiego piętra to dziedziniec renesansowy, nie wiele więbyła przez króla Zygmunta I-go jedynie jako prowizoryum. Była to budowa niska, zawierająca stajnie i kuchnie królewskie.

Kiedy Austrya wzięła Zamek w posiadanie, przebudowano kuchnie i stajnie, przeinaczono i podwyższono tę część zamku. W miejsce niegdyś planowanej czwartej ściany, powstała budowa nowa, bez stylu i wartości artystycznej, która do ostatnich czasów służyła za szpital.

Dzięki wielkoduszności Monarchy, uwolniono Wawel z wojska. Kraj wybudował armii lepsze szpitale i kasarnie, jak te, jakimi stał się nieszczęsny



HUMANIŚCI.

Króle i hetmany, lud i uczeni, wszystko czem się życie przeszłości znaczyło, przesuwać się będzie przed oczyma widza nie jak realny świat, nie jako pięknie i sztucznie wykonana plastyka, ale jak wielkie bronzowe cienie przeszłości, jak wizya kolosalna silnego i odrębnego narodu, wielkiego państwa, co swą energię życiową objawiało w niespoczywającej działalności.

Jak prastary pergamin roztacza się korowód postaci wyszłych z wawelskich podziemi. Ci co na ziemi zjawili się najdawniej, zaczynają pochód, ci co przyszli później, kończą korowód.

Więc naprzód grupa, co przedstawia elementarną siłę, co się objawiła w pierwszych i najsilniejszych prądach polskiego życia. Oto Bolesław Śmiały, pierwszy królewski mieszkaniec zamku, szlachetny i silny, ale w swej namiętności nie pohamowany przeciwnik biskupa Stanisława, za którym w swej pierwotnej sile i głębokiej wierze lud się ciśnie. Oto Kazimierz Wielki, pierwszy organizator państwa.

To znowu urocza i piękna królowa Jadwiga, co wyrzekła się swej silnej miłości do rakuzkiego arcyksiążęcia, by zawrzeć śluby z Jagiełłą i zapewnić krajowi potęgę i wielkość.

Druga grupa, to ucieleśnienie peryodu odrodzenia: Humaniści w żywej rozmowie, dumna włoska Bona Sforza, jej małżonek, król Zygmunt I., ten co właściwie zbudował 'zamek renesan-

Zamek królewski, i dziś zaczęła się odbudowa Wawelu jako przyszłej królewskiej rezydencyi, z całym pietyzmem przez architekta Hendla, który przytem równie skrupulatnie waży historyę budowy starego zamku, jak uczucia narodowe. Naczelny nadzór nad tą pracą objął Marszałek krajowy hr. Badeni, który powołał do nadzoru osobny komitet.

Tak powstała idea artystyczna. Podniesiono myśl, żeby znieść brzydką, nic nie mówiącą budowę dawnego szpitala. We wspaniałość i piękno dziedzińca płynąć ma świeże i wolne powietrze. Niech próżnię zamknie artystyczne dzieło, które równocześnie ma być kolosalnym pomnikiem historyi Zamku, która jest historyą Polski i które ma stworzyć artystyczną syntezę poetycznej wielkości Polski.

Dwa skrzydła zamku zamknie galerya parterowa, przez którą widoczne zostanie wnętrze Zamku, a na galeryi zjawi się „Wawelski pochód", kolosalny korowód historycznych postaci, trzydzieści dwa metry długi, który opowiadać będzie o wielkości czasów przeminiętych. Niby duchy historyi, wyszłe z grobów katedry na jaw, posuwać się będą wszystkie te postacie przeszłości Polski w kolosalnym pochodzie na galeryi, — korowód wieczny, krążyć będzie na około zamku, zaczarowany w swej poezyi przeszłości, niemy a wymowny.



JADWIGA.



KS. SKARGA. MACIERZYŃSTWO.



CHOPIN.

sowy, otoczony pierwszymi w państwie, — nareszcie królewska idylla Zygmunta Augusta i Barbary, — wszystko wśród bujnego, niepohamowanego, wesołego życia Odrodzenia.

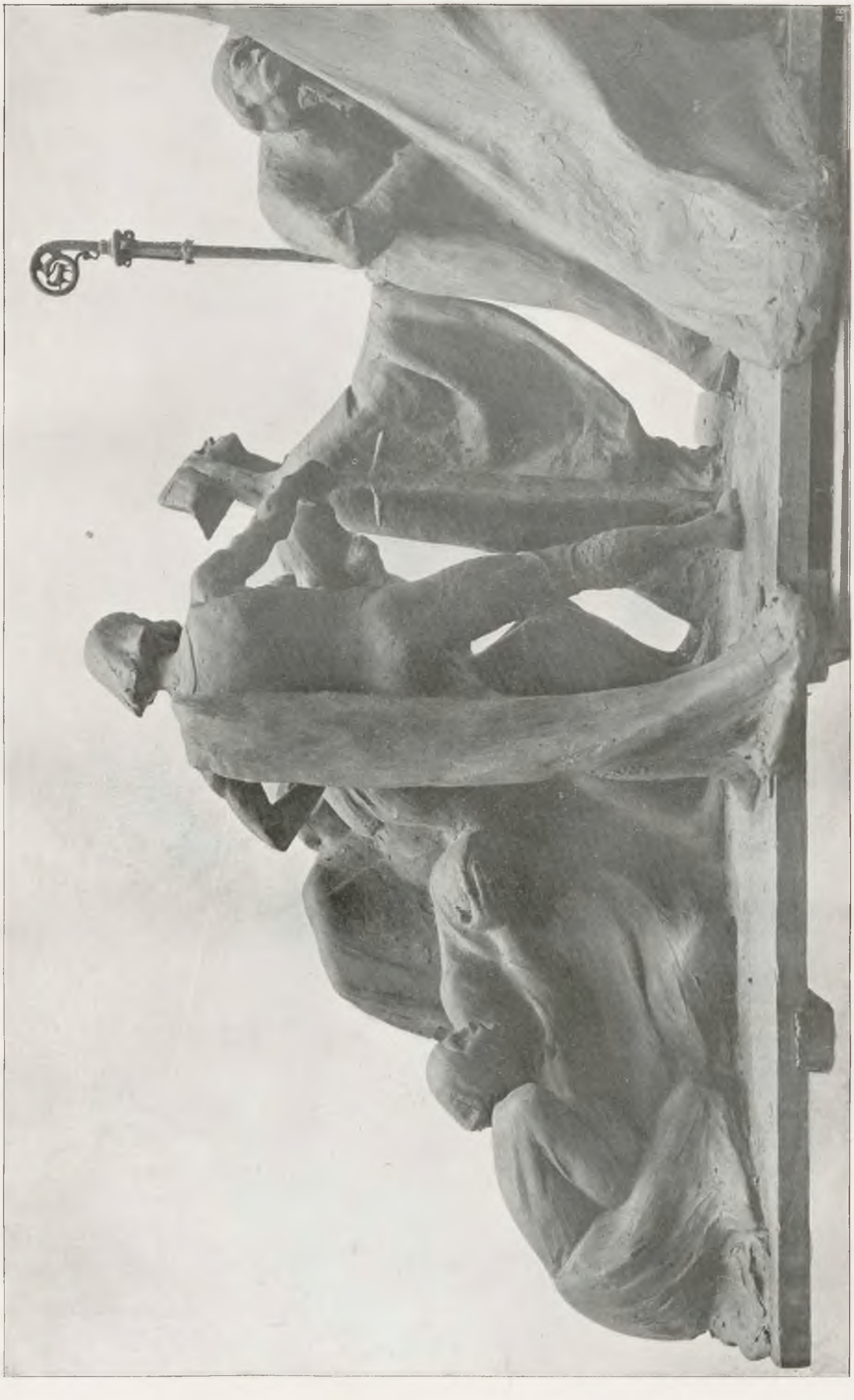
Potem idzie król Batory, który zgotował państwu polskiemu krótki, ale sławy pełen peryod świetności, — idzie ze swym kanclerzem Zamojskim, za nimi słynne skrzydlate rycerstwo. Wreszcie, — grupa ostatnia — ale na galeryi pierwsza, — smutna grupa króla Zygmunta III., Szweda, co był ostatnim stałym mieszkańcem zamku i który, przenosząc się do Warszawy, zakończył epokę świetności Wawelu i państwa.

Przodem korowodu idzie symboliczna figura: fatum zasłonięte.

Wacław Szymanowski.



SZYMANOWSKI W PRACOWNI.







ZYGMUNT i BARBARA. BONA. HUMANIŚCI.



HUMANIŚCI.



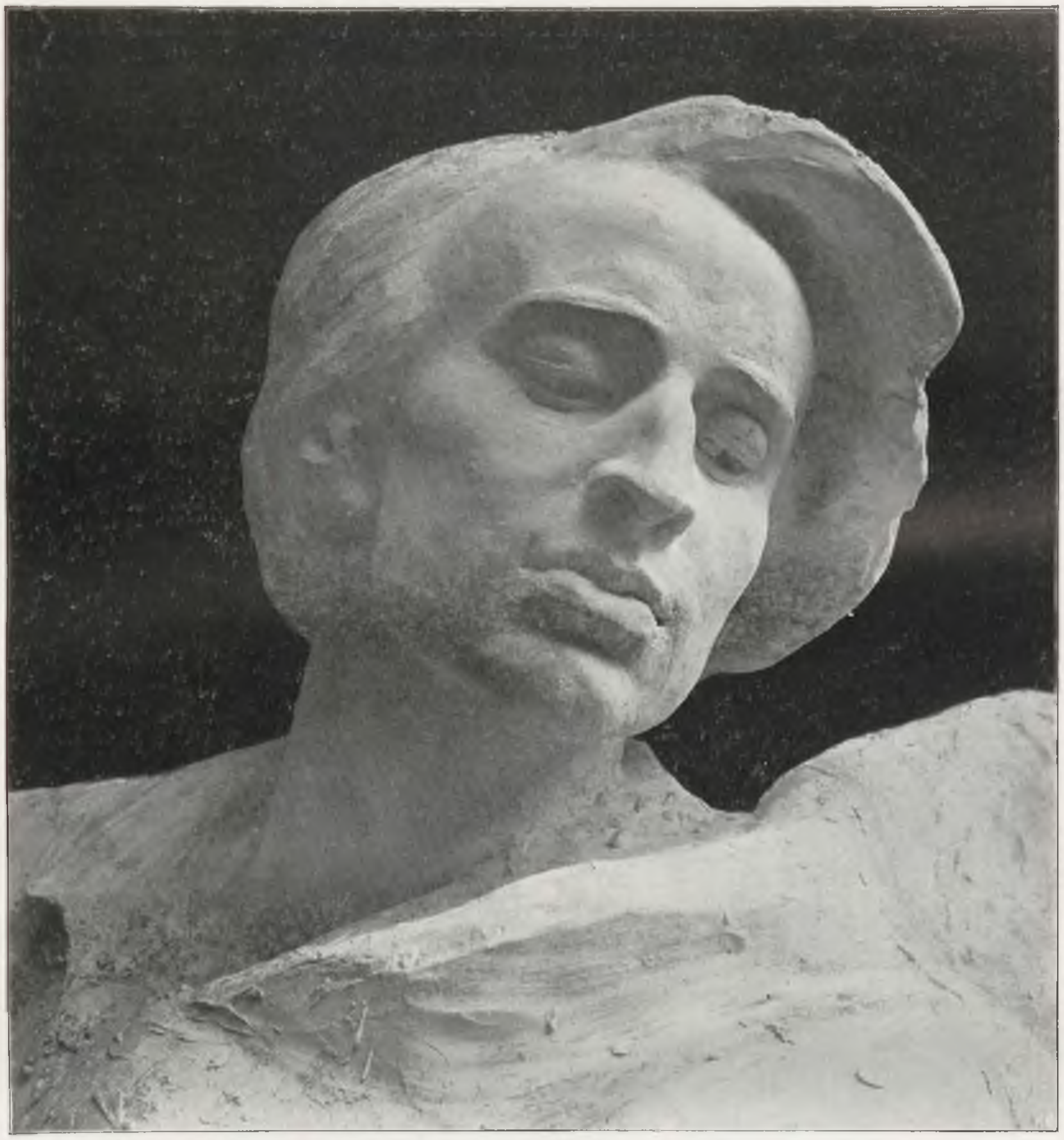
BATORY. ZAMOYSKI. HUSARYA.



HUSARYA. ZAMOYSKI. BATORY



POMNIK CHOPINA.



CHOPIN.

GENEALOGIA FLORENCKIEGO RYSUNKU DÜRERA.

Istnieje w niemieckiej historyi sztuki szeroko omawiana kwestya. Streszczając ją pokrótce i podając akta tej sprawy, z góry się zastrzegamy, że wszystkie argumenty i twierdzenia, w tej sprawie przez niemiecką historyografię wypowiedziane, są wyłączną własnością tejże niemieckiej historyografii, że my podajemy ją ze wszelkimi aktywami i passywami jej inwentarza, nie uznając zupełnie ani jej punktu wyjścia, twierdzeń, ani argumentów. Dlaczego czynimy to zastrzeżenie — na końcu naszych wywodów się pokaże.

* * *

W Römhild istnieje przepyszny spiżowy grobowiec Hermana VIII. i jego żony Elżbiety Brandenburskiej. Potężny sarkofag pokryty jest wspaniałą płytą spiżową przedstawiającą rycerza i damę (Tabl. I.). Nie chcąc czytelnika czemkolwiek suggerować w sprawie dziejów i autorstwa tego pomnika, prosimy go, aby cierpliwie przeczytał, co o nim pisze wyczerpujący tę sprawę monografista vischerowski p. Daun.

Słowa jego podajemy w wiernem tłumaczeniu:

„Czas aż do budowy grobu św. Sebalda został (przez Piotra Vischera p. a.) spożytkowanym na dwa monumenty dla świeckich panów w Römhild i Hechingen. Pierwszy, około r. 1508. wykonany grobowiec Hermana VIII. von Henneberga († 1535) i jego żony Elżbiety Brandenburskiej († 1507) wykazuje na tumbie rycerza, w pełnej zbroi stojącego na lwie i żonę jego, stojącą na psie, jako symbolu wierności. Symbole ewangelistów na wierzchnich rogach monumentu (na naszej fotografii widoczne p. a.), są starożytniejsze i poprostu z magdeburskiego grobowca powtórzone. Naokoło grobowca, który spoczywa na sześciu potężnych lwach, stoją apostołowie, wśród nich zaś Marya z Dzieciątkiem, która z żywym ruchem do Trzech Królów się zwraca. Osobliwy napis na grobowcu: *M. F. W. S. 15. C.* był dotąd nieszczęśliwie tłumaczonym, ponieważ tłumaczenie jego, brzmiące: *„Meisier Vischer und fünf Söhne“* albo też *„Meister Vischer Waage Sebaldi 15 Centner“* są według mego mniemania bardzo wątpliwej wartości.

„Bezpośrednio po pomniku römhildzkim następuje monument Eitla Hohenzollerna († 1512) i jego jeszcze w r. 1496 zmarłej żony Magdaleny, która była siostrą Elżbiety, a córką Albrechta Brandenburskiego. Ponieważ na tablicy grobowej liczba MCCCCC., która później z datą smierci miała być uzupełnioną, dorobioną została, a hrabia w r. 1512 umarł, zdaje się, że grobowiec jeszcze za życia hrabiego został zamówionym i w pierwszym dziesiątku lat skończonym, bo gdyby tak nie było, to jeszcze liczba X. nie mogła była zostać odlaną. Pierwotny wolno stojący grób nie znajduje się dziś w swym pierwotnym stanie; został on w r. 1782 po większej części zburzonym po to, aby ze spiżu uzyskanego z boków grobowca 22 lichtarze dla kościoła uzyskać. Tak więc tylko górna płyta z figurami zmarłych ocalała. Między dwoma postaciami, zamiast lancy z rozwiniętą chorągwią jest umieszczony herb, tak, że postacie te lepiej jeszcze, niż na römhildzkim pomniku są związane. Wprawdzie ciężka, trochę rozkraczona poza rycerza ma dla naszego gustu mało ponęty, jednak wziąć na uwagę należy, że to było zamierzonem i ówczesnej modzie odpowiadało. Także Dürera Łukasz Baumgarten (Tabl. V.) równie szeroko stoi, a ta okoliczność wzmocniła domysł, że pomnik w Römhild i Hechingen powstał pod wpływem Dürera! Ponieważ dalej do tego dodano szkic Dürera we florenckich Uffiziach się znajdujący, monogramem opatrzony i rzekomo z r. 1513. pochodzący (Tabl. II.) ogłoszono, jako rzecz pewną: Dürer wykonał projekt dla pomnika w Römhild i Hechingen! Czy ten wniosek ma być dalej podtrzymywanym? Ja mniemam, że tak bynajmniej nie jest, przedewszystkiem powinnaby być autentyczność szkicu zbadaną. Jeśli badacz Dürera już wcześniej monogram za fałszywy ogłosił, to data 1513 daje jeszcze więcej tematu do namysłu. Wtedy były obydwa monumenty właśnie skończone. Zresztą można zauważyć pewne zmiany. Najbardziej wpada w oczy szersze rozstawienie figur, które z tego powodu w mniej ścisłym stosunku do siebie stoją, tak, że rysunek, którego wykonanie trudno uznać za dürerowskie, na projekt się nie nadaje. Rzecz ma się odwrotnie, jeśli przyjmiemy, że rysunek powstał pod wpływem grobowca. Przyjmijmy, że szkic nie był wzorem dla Vischera, a wtedy wzrośnie wątpliwość, czy Dürer jest jego autorem. Według mego uznania, jakość tego florenckiego rysunku, najlepszego z trzech zachowanych egzemplarzy, nie przemawia za autorstwem Dürera. Vischer też nie potrzebował żadnego zapożyczania. Szeregują się te dwa nagrobki, jako szczeble artystycznego rozwoju, którego naturalny pochód nie był z zewnątrz zamąconym wraz z dawniejszemi dziełami i musiały one doprowadzić do wspaniałych postaci Teodoryka i Artura w Insbruku. Z tego też już powodu dawniejsze, zadziwiające odkrycie, mówiące nam, że z römhildzkiego pomnika przemawia do nas duch Wita Stwosza jest zupełnie mylnem, choćby nawet Vischer i odlew wykonał. Tak samo jak z tym pomnikiem nic nie ma do czynienia Stwosz, którego charakter artystyczny w sprzeczności do tego dzieła stoi — również odpada i domysł, jakoby Adam Krafft wykonał tu model. To zupełnie nieuzasadnione obniżenie Piotra Vischera do roli odlewacza jest niczem innem, jak z powietrza złapaną bajką“. *(B. Daun. Peter Vischer und Adam Krafft str. 24).*



Tabl. I. WIT STWOSZ.
Grobowiec Hermana VIII. von Henneberg i Elżbiety Brandenburskiej w Römhild.



Tabl. II.

ALBERT DÜRER.
Rysunek w Galeryi Uffizii we Florencyi.

Jeśli do słów p. Dauna dodamy zdanie monografisty dürerowskiego Thausinga, brzmiące, że: „domyślają się, że rysunek piórem w Uffiziach we Florencyi (Tabl. II.), przedstawiający rycerza, stojącego na lwie, a kobietę stojącą na psie, był szkicem, który służył Vischerowi do jego pomników grobowych w Römhild (Tabl. I) i Hechingen" *(Moritz Thausig Albrecht Dürer II. 54)*, jeśli dodamy zdanie Bergana, że na omawianym rysunku Dürera: „data 1517 i monogram nie pochodzi z ręki Dürera", to w ten sposób mamy scharakteryzowany całokształt i przedstawiony w głównych zarysach obraz, co się o tej sprawie „Dürer-Vischer" w dzisiejszych Niemczech mówi i pisze.

* * *

Istnieje, jak widzimy, w Niemczech pytanie, kto jest właściwym autorem sławnego pomnika w Römhild? Dürer czy Vischer? Kto na kim popełnił plagiat? Czy Vischer wykonał pomnik podług rysunku Dürera, czy też Dürer z pomnika w Römhild rycerza sparafrazował, a damę skopiował? Jaka jest chronologia tej sprawy? Dlaczego się kwestyonuje podpis i datę na rysunku Dürera? Czy zachodzą do tego istotne, naukowe powody, czy też salwuje się tem twierdzeniem sławę autorską Vischera, rozumując, że jeśli jeden liść lauru z czoła Dürera się zdejmie, to Dürer uboższym nie będzie, wspaniały zaś wieniec laurowy autorstwa arcydzieła z Römhild ozdobi czoło Vischera?

* * *

Z góry zastrzegliśmy się, że powtarzać będziemy zdania cudze. Musieliśmy powyższe twierdzenia niemieckiej nauki czytelnikowi przedstawić, aby zaś dojść do prawdziwego autora, tak florenckiego rysunku, jak i pomnika w Römhild, trzeba zacząć rzecz od stwierdzenia, że wszystkie powyższe wywody niemieckie są gołosłowne, nieuzasadnione, z gruntu mylne i od początku do końca fałszywe.

* * *

Piotr Vischer autorem pomnika w Römhild nie jest. Stwierdziwszy przedewszystkiem, że nie istnieją najmniejsze źródłowe, ani żadne inne dowody, jakoby Vischer pomnik w Römhild rzeźbił, lub odlewał, że nie istnieją najmniejsze analogie artystyczne, któreby hipotezę o tem autorstwie usprawiedliwiały, zwracamy uwagę czytelnika na powyższe wywody p. Dauna, jako na typ i żywy przykład, jakimi to dowodami dziś się w Niemczech w sprawie Vischera operuje, na jakich podstawach sława „artysty" Vischera się opiera. Są te podstawy... humorystyczne. „Symbole ewangelistów na rogach grobowca są powtórzeniem tych na pomniku magdeburskim", owe cztery szablonowe znaczki na wszystkich pomnikach chrześcijaństwa identyczne, oto na seryo w Niemczech brany dowód autorstwa Vischera! „Szeregują się te grobowce, jako szczeble artystycznego rozwoju, którego naturalny pochód nie został z zewnątrz zamąconym i musiał doprowadzić do wspaniałych postaci Teodoryka i Artura w Insbruku" — oto podstawa i dowód. Chciej rozpatrzeć się w nim czytelniku! Vischer jest autorem Hermana, bo jest autorem Artura i Teodoryka w Insbruku. A jakież dowody ma p. Daun, że Artur i Teodoryka są dziełami Vischera? Ten, że on jest autorem Hermana Henneberga!! (Daun op. cit. 48). A poza tym „dowodem" nie istnieje na świecie dowód, nawet cień dowodu, jakoby Vischer był autorem Hermana, Teodoryka ni Artura. A to, co dalej, to, już nie dowody. Pan Daun pozwala sobie na drwiny ze swego niemieckiego czytelnika. „Z tego też powodu (!!) dawniejsze odkrycie, że z pomnika w Römhild przemawia duch Stwosza, jest zupełnie mylnem". Z którego powodu?! Z którego?! Dlaczego to odkrycie jest mylnem?! Dlaczego? Oto ma dziś czytelnik przed oczami in extenso przetłumaczony przykład, na jakich to „dowodach" autorstwo Vischera stoi, jakimi dowodami się operuje, przypisując kotlarzowi Vischerowi, który nigdy rzeźbiarzem nie był, rzeźbiarskie dzieła.

* * *

W książce naszej „Prawda o Piotrze Vischerze" udowodniliśmy, że autorem pomnika w Römhild jest Wit Stwosz. Przedłożyliśmy na to dowody:

1) Piotr Vischer nie był nigdy rzeźbiarzem i ani jednej rzeźby w życiu nie wykonał, nie mógł więc wyrzeźbić Hermana Henneberga — mógł go zaś wyrzeźbić Stwosz, bo on był rzeźbiarzem.

2) Osobista przyjaźń Stwosza z Hermanem VIII. Hennebergiem.

3) Zupełne podobieństwo jego rzeźbionej postaci do takiejże postaci Piotra Kmity na Wawelu (Tabl. III.) i Jerzego Szereda w Bardyowie.

4) Napis na grobowcu w Römhild *M. F. W. S. 15. C.* należy czytać: *Me Fecit Wittus Stwosz 1500*, a wszelkie inne dotychczasowe, powyżej uwidocznione odczytanie tego napisu jest absurdem. Nie zamierzam tu wcale podawać reszty dowodów, albo tych bronić, jeśli je tu jednak jeszcze raz powtarzam, to dlatego, że dowodom naszym przyszła już po wydrukowaniu naszej książki pomoc niespodziewana i sukurs niesłychany.

* * *

Od bardzo wielu lat szukam w Niemczech, w Polsce i w Słowaczczyźnie obrazów malarza, Wita Stwosza. Do obrazów, które budziły moją szczególniejszą ciekawość, należał wizerunek Św. Stanisława, zawieszony w galeryi biskupów krakowskich w klasztorze Franciszkanów w Krakowie. Niestety obraz przez całe szeregi lat umieszczonym był tak wysoko i był w takim stanie, że o dokładnem przestudyowaniu malowidła mowy być nie mogło. Na szczęście zaczęła się restau-



Tabl. III. POMNIK PIOTRA KMITY.

Spiżowe epitafium w katedrze na Wawelu.



Tabl. IV. FIGURA DEKORACYJNA
z obrazu „Wizerunek św. Stanisława“, z galeryi biskupów krakowskich w klasztorze Franciszkańskim w Krakowie.

racya krużganków franciszkańskich i dzieło ostatnich dni, restauracya wizerunków biskupów krakowskich. Wizerunek Św. Stanisława zjawił się wreszcie bezpośrednio przed oczami. Danem nam było najszczegółowiej go obejrzeć, wszystkie szczegóły przestudyować. I ujrzeliśmy tam wśród walorów pierwszorzędnych rzecz szczególniej dla nas ważną. Na wsporniku krzesła biskupiego znaleźliśmy dekoracyjną figurę rycerza, którego reprodukcyę tu podajemy. (Tabl. IV.)

* * *

Nie chcemy bynajmniej historyka sztuki uczyć; a czytelnika wykładem o rysunku tych figur, o kompozycyi ich, o malarskiem postawieniu ich suggerować. I jeden i drugi ma zestawione fotografie przed oczami, o rysunkowym stosunku wzajemnym tych dzieł zdanie sobie wyrobi. Natomiast wolno nam spisać ważne wnioski, jakie na widok tych zestawień się rodzą:

1) Autor prymitywu, przedstawiającego wizerunek Św. Stanisława, malarz, który wykonał postać IV. jest tymże samym autorem, który wykonał postać na tabl. III. a to dlatego, bo te dwie postacie jeden i ten sam rysownik rysował. Kto nim był? Ponieważ malowidło IV. znajduje się w Krakowie, a bronz III. także w Krakowie, ponieważ portrety prywatnych ludzi, zamieszkałych w Krakowie, wykonane na wotywnym wizerunku Św. Stanisława musiały być malowane w Krakowie, przeto obydwa te dzieła mógł wykonać tylko artysta, który był malarzem, rzeźbiarzem i rotgisasarzem, a mieszkał w Krakowie. Jedynym takim artystą był Stwosz, on też jest autorem, tak Kmity (III.), jak wizerunku Św. Stanisława.

2) Ponieważ autorem Piotra Kmity (III.) jest Wit Stwosz, więc on jest autorem Hermana Henneberga w Römhild (Tabl. I.) a to dlatego, że postać Henneberga jest odwróconą kopią postaci Piotra Kmity w Krakowie. To też cała dawna nauka niemiecka, ta, która z Heideloffem na czele twierdziła, że spiż w Römhild (Tabl. I.), jest dziełem Polaka Stwosza, miała zupełną słusznosć, znajdującą dziś na znalezionej przez nas figurze IV. nowy dowód i nowe potwierdzenie.

3) Ponieważ p. Daun autorstwo genialnego Teodoryka i Artura w Insbruku na krakowskich spiżach Salomonie i Kmicie opiera, ponieważ według p. Dauna, Kmitę i Teodoryka jeden rzeźbiarz wykonał, przeto arcydzieła insbruckie wykonał Wit Stwosz.

4) Wszystkie nienapisane tu wnioski nasze, ogłoszone w naszej „Prawdzie o Piotrze Vischerze“, zyskują dziś nową podstawę i nowe potwierdzenie.

* * *

A cóż ta sprawa ma wspólnego z Albrechtem Dürerem, jakąż rolę on tu odgrywa? Ma to wspól-

nego, że jest jednym z bardzo licznych dowodów, że Dürer był bluszczowym talentem, na którego Wit Stwosz ogromny wpływ wywierał. Przedstawimy osobną monografię, jak to ten zdolny artysta z dzieł Stwosza natchnienie swe czerpie, jak jego kompozycye żywcem powtarza, przedstawimy zestawienia fotograficzne, a chronologiczne jak to dzieła Stwosza w wiele, wiele lat po ich powstaniu zjawiają się w wiernych kopiach na obrazach, drzeworytach i sztychach Dürera. Dziś i na razie przedstawiamy jeden z naocznych takich właśnie przykładów. Wit Stwosz wykonał w Krakowie przepyszny wizerunek Św. Stanisława. Ustroił go w postać rycerza (Tabl. IV.). Kiedy się to stało? Wszelkie rozpoznania dotychczasowe odnoszą wizerunek Św. Stanisława do końca XV. wieku, my twierdzimy, że tenże wizerunek jest odnośnie do ołtarza Maryackiego prymitywem, że dzieło to datować trzeba 1470—1474, wolno zaś datować 1460—1470. Zresztą jeśli o sprawę genealogii rysunku florenckiego Dürera się rozchodzi, jestto rzecz obojętna. Data orzekająca, że wizerunek Św. Stanisława pochodzi z XV. wieku, nie jest naszą, a więc tem pewniej na niej oprzeć się możemy. Szafujmy tylko cudzemi datami. Otóż stwoszowski rycerz (Tabl. IV.) pochodzi z XV. wieku, spiżowy portret Kmity na Wawelu pochodzi, jak twierdzi p. Daun, z r. 1505, spiżowe epitafium Hermana Henneberga powstaje, jak twierdzi p. Daun w r. 1508, żywcem skopiowane z tegoż stwoszowskiego epitafium: postać kobiety na tablicy II. pochodzi z roku 1513, wyraźnie tysiąc pięćset trzynaście. Oto cudze daty. Zestawione one z naszemi tablicami są genealogią florenckiego rysunku Dürera. Marna to rzecz, kwestyonować autentyczność tego rysunku Dürera, dlatego tylko, aby ocalić autorytet Vischera. Rysunek ten w którym Dürer w r. 1513, stwoszowską postać kobiecą z rzeźby wykonanej w r. 1500 żywcem zapożyczył, jest autentycznym, co uznał, oprócz p. Dauna świat cały. Jest on dokumentem dla niemieckiej nauki nacyonalistycznej bardzo niewygodnym, teraz zaś jeszcze mniej wygodnym się stanie.

Powyższe cudze daty są jednym z przez nas zdobytych dowodów, że artystyczne szlachectwo Dürera jest z Krakowa rodem. Tak, jak cała wielka era norymberskiej sztuki, zrodził się ten wielki talent na podłożu stwoszowskiej sztuki i był jedną z gwiazd, które zapalił w Niemczech przybyły z Krakowa Polak Wit Stwosz. Jak czytelnik się przekonał z cytowanych powyżej słów p. Dauna, miał już ten florencki rysunek ojca we wspaniałej rzeźbie w Römhild. Dziś przybył mu znaleziony przez nas protoplasta nowy. Jest on w przepysznym obrazie Stwosza w klasztorze Franciszkanów w Krakowie.

Ludwik Stasiak.



Tabl. V. ALBRECHT DÜRER.
Ołtarz Baumgartenów. Skrzydło prawe.
(Monachium: Stara Pinakoteka).

STOSUNEK SZTUKI DZISIEJSZEJ DO DAWNEJ.

Trudniejszą jest rzeczą wyjaśniać prądy i tendencye w nowoczesnej sztuce, niż charakteryzować jakąś dojrzałą kulturę artystyczną, której całokształt z najdrobniejszego się wydziela fragmentu. Wszystkiego bowiem doszukać się można w sztuce naszych czasów, ale nie całokształtu. Maluje i rzeźbi wprawdzie dużo ludzi w naszej epoce, więcej chyba, niż w największych epokach rozkwitu sztuki, ale jakże zależną się stała sztuka nowoczesna od tysięcznych manier, od smaku indywidualnego artystów, od dobrej woli jednostek szlachetnych i od ich poczucia odpowiedzialności.

Inaczej było w cywilizacyach dawnych. Rzemiosło było synonimem sztuki. Słowo artisan lub ouvrier d'art w francuskim języku najlepiej określa tych niezliczonych w zachodniej Europie budowniczych, snycerzy i malarzy gotyckich w średnich wiekach, którzy zorganizowani byli w cechy zamknięte, o jak najściślejszej dyscyplinie. Miejscowości zaś, w których czynni byli ci pracownicy dłuta, kielni lub pędzla, były siedliskami szkół rzeźbiarskich, malarskich, złotniczych. Były to czasy, w których energia indywidualna podporządkowaną była kolektywnej. Wiemy dziś o istnieniu rozmaitych szkół w średnich wiekach, jak szkoły: burgundzka w Dijon, szkoła w Amiens, w Reims, Rouen, Chartres, Paryżu etc. Ale artysta nie troszczył się o indywidualność, lecz gorączkowo wypowiadał najszlachetniejszą jaźń swoją, łącząc się w prostocie ducha z innymi, jak on, pozbawionymi próżności rzemieślnikami, dyscyplinowanymi tylko w sztuce stawiania godnych świątyń Bóstwu. Tak samo było w starożytności u Egipcyan, Chaldejczyków, Greków, dla których bodźcem twórczym była głównie cześć składana bogom i zmarłym bohaterom. Twórczość nie była tam dowolną, indywidualną; była to twórczość rasy, która podlegała najsurowszej dyscyplinie. Sztuka bowiem w pojmowaniu starożytnych, tak samo jak dla mozaistów bizantyńskich i dekoratorów gotyckich była wychowawczo-religijną; nie wolno było znieść raz już przejętych reguł w tworzeniu piękna, opartych na największej znajomości praw natury, ugruntowanych przez wiedzę całych pokoleń, bo wstrząsnąć to wprost mogło podstawami bytu narodów. Ten duch piękna kolektywnego trwał jeszcze przez całe wieki średnie. Artyści gotyccy interpretowali tylko doktrynę Kościoła, ale inicyatywy w obrazowaniu tejże nie mieli. Tradycyjnie już to było przekazane przez Ojców Kościoła: „Jedynie sztuka wykonania należy do artystów, ale kompozycya i rozmieszczenie są naszym udziałem". Tem się też tłumaczy, dlaczego najskromniejsza rzeźba z katedry gotyckiej, podobnie jak najdrobniejsza Tanagra więcej mają piękna, niż największych rozmiarów okazy indywidualistycznej sztuki dzisiejszej. Jest tam poczucie wielkiego stylu, który po epoce Odrodzenia zmalał zupełnie. Styl ustąpił wreszcie miejsca bezwzględnej indywidualności artystów naszych czasów.

Fizyonomia sztuki zmieniła się zupełnie w epoce Odrodzenia. Z religijnej stała się świecką. Scholastyka kościelna ustąpiła miejsca szerokiemu humanizmowi. Sztuka cieszyć się odtąd zaczęła wiekszą swobodą, bo i zwracać się mogła do szerszych warstw społecznych, które, wyzwoliwszy się z więzów średniowiecznego despotyzmu, swobodnie już korzystały ze swych bogactw. Artysta, nie krępowany już doktryną Kościoła, popuścił wodze swej fantazyi, a przez rozleglejsze obserwacye świata zewnętrznego, wzbogacił i urozmaicił nowymi tematami dzieła sztuki, któremi chciał sobie zaskarbić sympatye mecenasów. Ale tradycya zbyt jeszcze żywą była w epoce Odrodzenia, by artysta mógł zerwać wszelkie węzły z przeszłością. Odkrył on świat nowy, Grecyę, co się przyczyniło do większego uczłowieczenia jego sztuki, w trybie życia jednak i w pojmowaniu swego powołania pozostał takim samym, jakimi byli mistrze gotyccy.

We Florencyi roiło się w owych czasach od pracowni, w których zaspakajali wypróbowani w swem rzemiośle kunsztmistrze potrzebę zbytku możnych rodzin ówczesnych. Byli to po największej części wszechstronni artyści. Verocchio rozstawał się ze złotnictwem, by tworzyć rzeźby, stawiać pomniki condottierom, rysować główki dziecinne, do których miał szczególne zamiłowanie i kształcić równocześnie przyszłych wielkich mistrzów, jak Leonardo da Vinci. Ani obfitszy zakres tematów, ani świeckość sztuki samej, nie były wstanie skazić smaku ówczesnego. Sztuka bowiem była najwznioślejszą rozkoszą ludzi wolnych, — tak, jak ją pojmował Arystoteles. Tak naturalnem było tworzenie prawdziwych dzieł sztuki, jak dziś brukowanie ulic asfaltem. Taran do rozbijania murów nieprzyjacielskich mógł być dziełem sztuki, a co dopiero pałac, rzeźba, malowidło!

Nie bali się ówcześni mecenasi sprowadzać na dwory swoje najpiękniejszych nawet śmiałków w sztuce, których, rzecz naturalna, pierwszy lepszy kurtyzan królewski wygryźć musiał pierwej, czy później, jak to było z Poussin'em, któremu zatruł życie Vouet. Ale i taki kurtyzan nie był jeszcze tą „kanalją" w sztuce, jaką zwykł być każdy urzędowy artysta dzisiejszy. Mógł Poussin wykonać zamówione dzieło z większym talentem, niż inny, dobrze widziany malarz nadworny, ale i ten, chociażby przez naturę mniejszemi zdolnościami obdarzony, miał na tyle taktu, żeby smakowi nie uchybić, a wypowiedzieć się w stylu szlachetnym. Artysta bowiem przestrzegał dostojeństwa w sztuce. A dziś?

Dziś dzieło sztuki stało się rzadkością, a tworzy się tylko towar dobry i zły, który się wystawia w tak zwanych „Salonach sztuki", tych

targowiskach, odnawiających wciąż swe składy malowideł, rzeźb, gdzie oglądać można tysiące malowideł i rzeźb, gdzie prawie tyle kierunków, ile indywidualności i gdzie dziewięć dziesiątych jest rzeczy zbytecznych, ubliżających smakowi swą bezdenną trywialnością, urągających zdrowemu sensowi swą skończoną bezmyślnością. Zaprawdę sztuka bezmyślna przez samą swą negacyę sztuki stała się dziś wszechwładną, jedyną, która panuje, a to dzięki — powiedzmy bez ogródek — akademiom, które sfałszowały tradycyę i rządom demokratycznym, które ją popierają.

Demokracya na innych polach polepszyła pewnie los ludzkości, ale obaliwszy wszelkie tradycye, pozbawiła sztukę tego właśnie, co stanowiło o jej istocie. Nic też dziwnego, że rząd proteguje tylko sztukę przystępną, popularną, demokratyczną, którą stroi budynki publiczne w stolicy i na prowincyi, prefektury, ratusze, szkoły — wszystkie te instytucye, gdzie się naród zbiera dziś tak samo, jak kiedyś w kościołach, w świątyniach... Inną była jednak sztuka w starych świątyniach, a inną jest w dzisiejszych instytucyach republikańskich. Tam królował boski ład, a tu panuje pospolita anarchia. I nie może być inaczej. Bo obraz czy rzeźba ma być złudzeniem jak najbrutalniejszej rzeczywistości, najwulgarniejszą ilustracyą scen historycznych, dostępną pospolitym zmysłom gminu, plagiatem fotograficznym, kompozycyą o najbardziej zmechanizowanym rytmie, schlebiającą najniższym instynktom. Taką jest urzędowa sztuka francuska. Nie znaczy to bynajmniej, by urzędowa sztuka niemiecka, włoska, austryacka stały od niej wyżej. Wszędzie akademicka, urzędowa sztuka stoi na najniższym szczeblu inteligencyi. We Francyi tylko manifestują się z większą swobodą kierunki niezależne. Wre tu naprawdę walka o jakiś ideał w sztuce i tem łatwiej jest tu nam poznać się na bezmyślności oficyalnego malarstwa, oficyalnej rzeźby.

Sztuka nowoczesna jest jedną z dziedzin życia duchowego, w której panuje największa anarchia, gdzie często absurd staje się rzeczą mody, przedmiotem entuzyazmu ogólnego. Bo i nigdzie indywidualistyczna swoboda twórcza nie sprawiła większych spustoszeń, jak w sztukach plastycznych, sprowadzając zupełny zanik wszelkiej wiedzy, opartej na prawach, przez tradycyę pokoleń ugruntowanych, wszelkiej prozodyi o charakterze powszechnym i wszelkiej estetyki, utwierdzającej logikę i sens ogólny.

I to, co w naszych czasach nazywamy sztuką autentyczną, pozbawionem jest charakteru powszechnego, a przemawia tylko do rafinowanych zmysłów, które pożądają treści wyszukanej, rzadkiej... Wielka sztuka naszych czasów powstała głównie z buntu przeciwko oficyalnej sztuce, przeciwko wszelkim szematom i upowszechnionym typom piękna.

Zmienił się niewątpliwie charakter sztuki, jak jej logika nie mogła się zmienić, albowiem prawdziwa sztuka nie neguje pewników logiki.

Jak wogóle nie wyobrażam sobie innej cywilizacyi prócz tej, która kroczyła wielkiemi drogami rzymskiemi i przenosiła się w coraz to inne sfery i warunki geograficzne, tak też i tej wielkiej formy, której idealne typy przekazał nam geniusz plastyczny starożytnych Egipcyan i Greków, nie mogę inaczej pojąć, jak jako stałą zasadę wszelkiej rzetelnej kultury artystycznej, która tak samo się rządzi według praw odwiecznych, jak każda organizacya pracy ludzkiej, społecznie unormowanej. Dlatego też społeczeństwom z rzetelną, prawdziwie szczerą kulturą, obcą jest wszelka chaotyczność w ekspresyi, w ruchach, gestach, ta chaotyczność, która cechuje narody z kulturą pozorną, fałszywą, lub skoszlawioną. Człowiek bowiem z prawdziwą kulturą jest sharmonizowany wewnętrznie. Tradycya dla niego jest świętością, która kontroluje i czarem wypełnia wszystkie jego czyny świeżo poczęte. Dlatego ma on wszelkie poczucie odpowiedzialności wobec siebie, wobec innych i wobec historyi.

To poczucie odpowiedzialności było w starożytności i w średnich wiekach powszechnem i dlatego królowała sztuka wówczas powszechnie. Ci, którzy wykuli kolosalne posągi na brzegach Nilu i w grotach Indyi, ci, którzy stworzyli Partenon i ci, którzy wznieśli katedry, dbali o urzeczywistnienie największego piękna w równym stopniu, w jakim dbają inżynierowie dzisiejsi w swych gigantycznych konstrukcyach o pożytek i bezpieczeństwo ludzkie. Stąd ta ich wielkość monumentalna, zupełnie obca sztuce dzisiejszej.

Adolf Basler.

PARYSKI SALON JESIENNY.

Salon jesienny nie raczy nas autentyczniejszą sztuką, niż inne Salony: oficyalne, lub półoficyalne. Ciekawi nas tylko prąd świeży, który z niego wieje, zajmują nas te przeliczne tendencye nowe, które się w nim manifestują. Ale dzieło sztuki, stworzone z kulturą i tradymierne, a nawet gorsze i mniej sumienne, niż produkcye uczniów Bonnata, Cormona, lub innych profesorów.

Kierunki nowe o tyle są tylko sympatyczne, o ile się opierają na dziełach, znamionujących prawdziwie wielkie talenty. W tem tkwi żywotność sztuki Manet'a,



EUGENIUSZ ZAK.
Pasterz. (Olejny).

cyą, niesfałszowaną ani przez Akademię, ani przez modne kierunki, projektowane na przyszłość, z myślą o wieczności — tak samo jest rzadkim okazem w Salonie jesiennym, jak i w innych salonach.

Można wiernym pozostać prawidłom gramatyki sztuk plastycznych, wykładanej w Akademii i urzeczywistnić swą wizyę genialną, jak to uczynił Cezanne, a można też wzorować się na Cezannie i płodzić rzeczy Degas'a, Renoir'a, Monet'a, Cezanne'a, Gaughin'a, Van Gogh'a i tajemnica zarazem ich wielkiej popularności w świecie znawców. Czyż dyrektor paryskiej Akademii, członek Instytutu, wytrawny znawca sztuki p. Bonnat, nie skupuje cichaczem do swego muzeum dzieł tych, potępionych przez urzędową estetykę mistrzów? Wrota Salonu Oficyalnego są dotąd jeszcze zamknięte przed nimi, ale dzięki zapisom inteligentnych



EUGENIUSZ ZAK.
Judyta i Holofernes. (Obraz mal. olejno i temperą).



EUGENIUSZ ZAK.
Głowa (rysunek).



HENRYK KUNA.
Biust (marmur).

ofiarodawców, wchodzą tryumfalnie już do Luwru, który jednak muzea niemieckie, kierowane przez ludzi takich jak von Tschudi lub Bode, wyprzedziły dawno w swym szacunku dla współczesnego, niezależnego malarstwa francuskiego, którego szczytny rozwój datuje się od Delacroix i ciągnie się po przez impresyonistów aż do Matisse'a, Derain'a...

* * *

Z wystaw retrospektywnych w tegorocznym Salonie jesiennym, zanotować się godzi wystawę Henryka de Groux, genialnego ilustratora raczej, niż malarza, w którego kompozycyach niezmiernie fantastycznych ale par excellence literackich, tradycye flamandzkie, sięgające Jordaensa, kłócą się z spóźnionym romantyzmem Eugeniusza Delacroix — i drugą, ktora nas wtajemnicza w twórczość graficzną Kamila Pissaro, tego impresyonisty, który przez swój liryzm szczery zbliża się do wielkiej sztuki Millet'a.

* * *

Daleko odbiegliśmy dzisiaj od szczerych, naturalnych poszukiwań impresyonistów, daleko od twórczych zdobyczy Cezanne'a, Gaughin'a. Wchodzimy obecnie w fazę przykrego intelektualizmu w sztuce, którą można nazwać fazą pomieszania rodzajów.

Spopularyzowanie przez archeologię pomników sztuki wszechświatowej i dążność równoczesna do retrospektywnego ogarniecia wszelkich wielkich stylów historycznych, wywołały łatwość przyswajania sobie największych form, bez koniecznych ku temu potrzeb. Stąd to lekkomyślne przenoszenie form z dekoracyjnego malarstwa do sztalugowego i na odwrót, nie uszanowanie materyałów, niezbędnych do realizacyi, podchwytywanie to jednego, to drugiego gatunku malarstwa. Gatunkowo różne rzeczy znajdują ujście w nowych jakichś gatunkach, gdzie wszystko się mieści i fresk i malarstwo na porcelanie i drzeworyt japoński i miniatura perska i elementy obrazu sztalugowego. Jak przez noc uczą się niektórzy „robić“ Cezanne'a, tak inni wprawiają się na prymitywach włoskich, na Chińczykach, na miniaturach perskich etc. I powstają z tego niekonsekwencye, w jakie popadli niegdyś Persowie, kiedy chcieli interpretować w swych miniaturach obrazy olejne mistrzów włoskich lub Van Dycka. (Można się było o tem przekonać na wystawie sztuki perskiej w Galeryi Barbagange'a). Bo i nic groźniejszego dla sztuki, jak mechaniczne przyswajanie sobie jakiejś obcej kultury artystycznej, której duch już dawno umarł, albo jest obcy. Niestety najmłodsza generacya posiada więcej wiadomości o sztuce, niż prawdziwej wiedzy...

Co raz to więcej spostrzega się inteligentnej kaligrafii a mniej wysiłku twórczego, więcej kombinacyi geometrycznych, więcej podług systemu komponowanych dzieł sztuki, niż szczerze wykrytych form wielkich. Co raz to częściej spotyka się obrazy i rzeźby wysnute z wzorów wielkiej sztuki, ale niestety nie wypełnione, jak one życiem i tak samo jak utwory akademickie nieczułe, bez treści i bez akcentu.

Nie zmąci to jednak jasnej kultury artystycznej Francyi. Zbyt żywotną jest ona jeszcze, zbyt dobre ma jeszcze tradycye, by spuścizna po Ingres'ie i Delacroix, po Puvisie de Chavanne, po Manecie, po Cezannie, po Barye'm i Rodin'ie, miała się stać pastwą bezdusznych naśladowców i kaligrafów. Bo jeszcze nie straciły zna-



JAN RUBCZAK.
Krajobraz w pełnem słońcu (olejny).



JAN RUBCZAK.
Głowa Włoszki (verni mou).



JAN RUBCZAK.
Rouen. (Rysunek).



LEOPOLD GOTTLIEB.
Wieczerza Pańska. (Olejny).

czenia dla sztuki francuskiej te słowa Leonarda da Vinci: „Od czasu Rzymian, malarze naśladowali jedni drugich i sprowadzili upadek sztuki. Zjawił się Giotto. Po nim sztuka znowu upadła, bo wszyscy naśladowali obrazy, malowane aż do czasu Tomassa Florentyńczyka, przezwanego Massacio, który pokazał swem dziełem doskonałem, że próżne są wysiłki tych, którzy się nie wzorują na Naturze, tej mistrzyni mistrzów".

* * *

Największą może zasługą Salonu Jesiennego w historyi sztuki, będzie to wysuwanie od lat dwóch na pierwszy plan problematu sztuki dekoracyjnej w nowożytnej kulturze artystycznej. Coraz to wyraźniej ujawnia się tendencya do zespolenia sił rozproszonych wśród architektów, fabrykantów mebli, stolarzy, ślusarzy, malarzy, rzeźbiarzy, celem tworzenia całości zdobniczych, któreby odpowiadały wymaganiom dzisiejszym. Na tem polu, przyznać należy, wyprzedzili Francuzów Niemcy. Już misya francuska, która zwiedzała kilka lat temu Monachium i uczestniczyła w Kongresie sztuki stosowanej, wszczęła alarm z powodu równoczesnego upadku rzemiósł artystycznych we Francyi z niezmiernym ich rozkwitem w Niemczech.

Negować nie można upadku sztuki dekoracyjnej we Francyi, ale też rozpaczać nie należy, mimo, że jej Niemcy dziś przeciwstawiają najśmielszych w doktrynach estetyków jak Muthesius, mimo to szczególne ożywienie, jakie zapanowało w śpiącej do niedawna jesz-



LEOPOLD GOTTLIEB.
Złożenie do grobu. (Olejny).



ROMAN KRAMSZTYK.
Portret.



MUTTERMILCHOWA.
Portret. (Olejny).



ROMAN KRAMSZTYK.
Martwa natura.

cze kulturze artystycznej Niemiec. Tem łatwiej skonstatować możemy, że skończyła się era sztuki narodowej, smaku rasowego, zbiorowej twórczości artystycznej i że wszystkie rzemiosła, wchodzące w zakres zdobnictwa, są w upadku, zarówno gobeliny, jak meble, ceramika etc. Wszelka zaś nowość trwoży Francuza swą dziwacznością, swym brakiem uzasadnienia, logiki, powiedzmy — sensu pospolitego. Woli on być niewolnikiem wieków minionych, których tradycya nie wymarła w jego sercu i chociaż zacieśnia mu ona horyzont myślenia, nie znieprawia przynajmniej smaku i zachowuje go jeszcze w poważnej, rodzimej atmosferze. To zaś co Niemcy dzisiaj tworzą, nie zdradza prawdziwej twórczości, mimo niesłychanej energii i prawdziwego zapału, z jakim się wzięli do odrodzenia rękodzieł artystycznych. Jest to raczej sztuka aranżowania, zlepiania ze sobą przenajrozmaitszych stylów. Może i dzięki tej srogiej, militarnej dyscyplinie, jaka panuje w tym narodzie we wszystkich dziedzinach życia, m e c h a n i c z n i e powstanie jakiś styl nowy! We Francyi jednak podobne zjawisko jest możliwe. Geniusz francuski tylko z o r g a n i c z n e g o t w o r z e n i a i z logiki społecznej, t. j. zbiorowej, wysnuć był w stanie styl wielki, który panował powszechnością swoją w średnich wiekach w gotyku, majestatem jaśniał po przez cały renesans aż do upadku królewskiej świetności Ludwików. Zabiła go w końcu ewo-

lucya społeczna. Bo z pojęciem stylu w sztuce zdobniczej ściśle związaną jest organizacya rękodzieł artystycznych, a arcydzieła wogóle wyparte zostały z życia przez maszyny. Staroświeckie warsztaty i związane z nimi terminowanie „Apprentissage“*) ustąpiły miejsca nowożytnym fabrykom, a zatem cechowy majster, wyzwolony czeladnik i uczeń (terminator) jeżeli nie zniknęli z widowni świata, to znikają powoli, bo powstał nowożytny typ robotnika, którego ideałem jest „Sabotage“ — ten wytwór dzisiejszej kultury kapitalistycznej. Organicznie tedy wymarły sztuki zdobnicze we Francyi. Nie prędko też nastąpi ich odrodzenie...

Wogóle problemat sztuki dekoracyjnej powstał w ostatnich czasach raczej z intelektualnych potrzeb, niż z organicznych. Może się najwięcej przyczyniła do tego ewolucya dzisiejszego malarstwa i dzisiejszej rzeźby we Francyi, dla których palącą się stała kwestya dyscypliny, stylu powszechnego. Karkołomne spekulacye najmłodszych plastyków francuskich, którzy się przesycili realizmem ekspresyjnej sztuki nowoczesnej, pobudziły najbardziej do marzeń o wielkiej, celowej, nieosobistej sztuce naszych czasów.

* * *

Udział Polaków w tegorocznym Salonie Jesiennym jest dość liczny. Na pierwszy plan wybijają się w malarstwie: Zak, w rzeźbie: Kuna, w grafice: Rubczak. Zaka kompozycye mają dużo czaru w swej stylizowanej niezręczności i wyszukanej naiwności: zdradzają i wiedzę i kulturę dużą swym inteligentnie kłamanym primitywizmem. Ten sam jest wdzięk w tej prerafaelickiej kaligrafii, co w poezyach Francis Jammnes'a, tego „primitive“ w dzisiejszej literaturze francuskiej.

*) La Crisse de l'apprentissage jest zresztą jedną z najbardziej palących kwestyi w współczesnej Francyi.

Biust dziewczyny w marmurze Kuny należy do najlepszych rzeźb w Salonie. Wyraźnie on manifestuje dążenie do stylu: do form zwięzłych, umiarkowanych przez materyał — do określonej normy piękna.

Swą seryą akwafort, w której ujawnia znakomitą technikę, wybija się Rubczak po nad cały tłum wystawców w dziale graficznym. Dwa jego obrazy, pojęte w jasnej harmonii, skombinowane są z dużym smakiem.

Z pośród innych polskich artystów wyróżniają się jeszcze Peske pełnymi świeżości krajobrazami i główkami dziecinnemi, Kramsztyk, którego portrety i martwa natura zdradzają artystę bardzo sumiennego i z taktem, korzystającego z wpływów malarstwa francuskiego, — Gottlieb, którego Wieczerza Pańska wyróżnioną została przez krytykę francuską, jako pełna powagi kompozycya, — Gwozdecki, który zbyt się przejął malarstwem Matisse'a, Merkel, pani Muttermilchowa, jedna z oryginalniejszych malarek w Salonie Jesiennym, Konieczny, rzeźbiarz z dużym darem kompozycyjnym, Bobowski, panna Blankstein, Brunner, Brochis, Kamir-Kaufman, Rzecki, którego akwaforty i obraz zdradzają inteligentnego amatora, rozkochanego w sztuce muzealnej, panna Sunderland, pani Szerer, Zawadziński i pani Hassenberg.[1])

Paryż, dnia 4. października 1911.

Adolf Basler.

[1]) Podajemy szereg fotografii polskich dzieł z „Salonu jesiennego“ w Paryżu. Widoczny nieokiełzany pęd za „modą“ i poddanie się wszystkim skrajnościom, aż do samozatraty. Na niektórych polskich talentach znać wprost upadek. (Redakcya).



MERKEL.
Studyum.



WYSTAWA ZBIORÓW p. HELENY z Dąbczańskich BUDZYNOWSKIEJ.

WYSTAWA ZBIORÓW p. HELENY z Dąbczańskich BUDZYNOWSKIEJ.

W sali „polskich prymitywów“ Muzeum przemysłu artystycznego we Lwowie, gdzie dotąd „kątem“ rozsiadła się rosnąca Galerya narodowa miasta Lwowa, zabierając co prawda już czternaście sal, halę i klatkę schodową, wystawiła niepospolita kollekcyonerka i donatorka, p. Helena z Dąbczańskich Budzynowska część swoich zbiorów, których znowu część największa przeznaczona „na Wawel“. Było to „pożegnanie Lwowa“ ze zbiorami, które we Lwowie urosły, które rozpoczął lwowski mecenas Dąbczański, które przezacna córka jego, ze zdumiewającą wytrwałością, wielkiem znawstwem zbierała i ciagle powiększa, które pierwotnie dla Lwowa przeznaczała, a w chwili gdy we Lwowie niebyło zrozumienia dla wartości i znaczenia artystycznych zbiorów, przeznaczyła — „na Wawel“. Poszło tam już mnóstwo przedmiotów przemysłu artystycznego, 600 tkanin, mnóstwo fajansów, porcelany, mebli. Wypełnią w poszpitalnym gmachu austryackich kasarni na Wawelskim wzgórzu pewnie sal kilka. Czy tak pojmowała trwałą siedzibę dla swoich zbiorów, nie wiemy.

Ale myliłby się, ktoby sądził że o Lwowie zapomniała. Od chwili znowu gdy powstało we Lwowie „Muzeum narodowe im. Jana III.“ w cudnej oprawie pałacu Sobieskich, niegdyś kamienicy Korniakta i Galerya narodowa miasta Lwowa, pani Helena nieprzestaje znosić dary szczodrze do lwowskich zbiorów, — wnet otworzą się w Muzeum narodowem Lwowskiem dwie komnaty zapełnione po brzegi depozytami i darami. Świeżo przewieziono tam „furami“ wielkiej wartości historycznej, artystycznej i etnograficznej zbiory ruskie, niema tygodnia żeby na ścianach galeryi nie zawisł portret, obraz czy rysunek, nie przybyła tkanina ornat czy mebelek.

Bo to dziwna „kollekcyonerka“, ta „pani Helena“. Pod tym pojęciem rozumie się po świecie zwykle passyę zbieractwa, gromadzenia dla siebie, w około siebie, by się poiły oczy własne, używał sybarytyzm artystyczny zbieracza, co się rozkoszuje patrząc jak się piętrzą skarby strzeżone zadrosną ręką. Czasem zwycięża myśl przynajmniej, by to się po śmierci nie rozpadło co zebrał przez życie, i obdarowuje jakiś zbiór publiczny. Pani Helena zbiera, by — oddać do publicznych zbiorów; nacieszy się zdobytym przedmiotem, ma passyę ratowania od zatraty, wietrzy gdzie coś zagrożonego, zatrzymuje coby uszło drogą antykwarską z kraju, z miasta na obczyznę, wkłada w to bogate mienie, wypełnia pełną willę swoją po pułapy, lamusy i piwnice, — i oddaje „na Wawel“, czy do lwowskich zbiorów. To jej życie, jej cała uciecha, jej sport, jej cel, jej całe szczęście.



ORNAT z „velours de Gênes“, wiek XVII.

Więc „cały Lwów“ spieszył „żegnać“, zwłaszcza wspaniały zbiór tkanin, pewnie jedyny w Polsce, gdy pani Helena pozwoliła jeszcze przyjrzeć się skarbom, które mają odpłynąć nad Wisłę. A mieszały się różne uczucia. Byli tacy, co pytali: czyżby te altembasy genewskie, te makaty kapiące od cypryjskiego złota, te grodenaple i grodetoury, te perskie hafty i dywany, te aksamity ze Skutari, te rosyjskie czepce, kokoszniki, te żydowskie bindy, ten cały wschód, — niebyły równie dobrze umieszczone w starszem Muzeum przemysłu artystycznego, które ma już dwadzieścia lat swój świetny pałac we Lwowie, czyżby tym czaprakom Króla Jana III. nie było lepiej do twarzy w gotyckiej zbrojowni w pałacu autentycznym Sobieskiego? — jak w nowiutkim pałacyku Czapskich czy w austryackim szpitalu? Powiedzmy: czyżby im nie było bardziej swojsko tu na rubieży wschodu, którędy szła wymiana Europy i wszystkich wschodnich wpływów, — czyżby im mniej „narodowo“ było w domu co był także siedzibą królów i tylu hetmanów, w prastarym grodzie, co był i jest i musi być przedmurzem i twierdzą i arsenałem — kultury, cywilizacyi, narodowego posiadania.

Więc przedewszystkiem byli tacy, i tych było najwięcej, co skupiali głowy, i pytali jakie były błędy, jakie niedołęstwo, jakie po prostu grzechy, że Lwów nie umiał uratować dla siebie, dla kulturalnych i narodowych zadań, których ma całe mnóstwo, gdy ten zbiór, w każdym razie tego zbioru początki „pani Helena“ sama najpierw chciała dać do lwowskiego Muzeum przemysłu artystycznego?

Zbiór ornatów rozmaitej proweniencyi, kościelnych aparatów, tkanin, makat, gobelinów, dywanów, haftów, pasów polskich, sepetów, skrzynek, skarbczyków, wachlarzy jest ogromny, w nim całe bogactwo form, wzorów, materyałów. Duża wartość muzealna, równie wielka dla żywego przemysłu artystycznego.

Dość powiemy na tem miejscu, gdy wyliczymy tylko najważniejsze.

I. Ornaty.

1). Ornaty w liczbie 36. — Dwie kapy z XVI. wieku z materyi włoskiej, z tych najstarsza kapa z XVI. wieku ciemno-czerwona na osnowie nitki ze złota cypryjskiego o żółtym deseniu. Pochodzi ona z daru Sobieskiego dla kościoła farnego w Żółkwi — darowane Muzeum im. Jana III. we Lwowie.

2). Kapa rosyjska z aksamitu „velours de Scutari“ z wieku XVI. — z haftem złotym na czarnym tle ściegiem bajorkowym nader bogatym.

3). Ornat niebieski o kolumnie środkowej z włoskiej materyi koloru niebieskiego. — Wiek XVI. o szczególnie pięknej barwie.

4). Ornat z kolumną żółtą „velours de Gênes“ — XVI. wiek, na tle złotych nitek osnowy — po polsku zwany dawniej altembas — z włoskiej nazwy alto e basso.

5). Ornat ze srebrnej lamy, którego boki z „velours de Gênes“ w kratki aksamitne koloru popielatego — z wieku XVII.

6). Dwa złote ornaty z materyi perskiej w bukiety kwiatowe z wieku XVII.



MATERYA FRANCUSKA

niestrzyżony aksamit na srebrnem tle, wiek XVIII.

7). Dalmatyka o kolumnie zielonej rypsowem tle, — sznelkowe kwiaty złotymi rzemykami, w. XVII.

8). Kapa niebieska z aksamitu niestrzyżonego francuskiego pochodzenia z XVIII. wieku — bukiety kwiatów o różnych stopniach wysokości strzyżenia i srebrnym deseniem koronkowym — wszystko to razem na srebrnej osnowie.

9). Ornat gobelinowy polskiej roboty z Biezdziałki w jaskrawe bukiety kwiatowe.

10). Dwa ornaty z pasów po'skich zeszyte.

II. Hafty.

1). Dwie kapy haftowane w kwiaty, srebrem, — wiek XVII.

2). w gablotce czaprak na czerwonym tle srebrnym haftem — pochodzenia od Jana III.

3). fragment ze sukni francuskiej, przepyszny haft złoty na srebrnej lamie — wiek XVIII.

4). nadzwyczaj pracowity haft wschodni o drobnym i delikatnym deseniu.

5). szereg ruskich nakryć na kielichy z przedstawieniem figur świętych i aniołów.

6). korporał bizantyński srebrem i złotem, figuralna scena przedstawiona.

7). gobelinowy haft francuski, na złotem tle postać świętego Idziego — XVI. w.

8). dwa antependya z XVII. wieku haftowane.

9). haft wypukły srebrny o deseniu kwiatowym z XVII. wieku.

10). kollekcya żydowskich haftów i wyrobów złotniczych.

III. Czepce rosyjskie bogato złotem haftowane, pasy, bohoszniki, kołnierze, chusty na głowę, czepce szwedzkie i niemieckie.

IV. Kollekcya wachlarzy blisko 100 sztuk od wieku XVII. do czasów Biedermeiera, — francuskie, hiszpańskie, weneckie, niemieckie, włoskie, staro-japońskie.

V. Makaty t. zw. polskie, z których wyróżniała się niebieska niezwykłej długości o biatych brzegach.

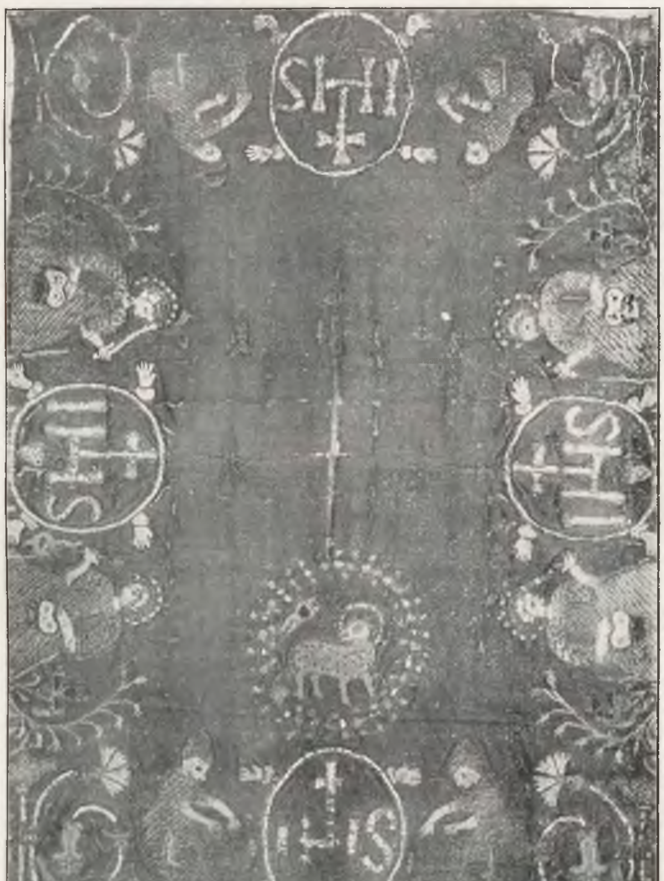
VI. Pasy polskie — firmy Puciłowskiego, Paschalisa i ze Słucka. — 2 francuskie lyońskiej roboty dla zbytu w Polsce, wyrabiane ornamentem Louis XVI.

3 dywaniki z velours de Scutari.

VII. Dywanik za szkłem oprawny — na złotym i srebrnym tle bogata kwiatowa ornamentacya z pięknem obramieniem — wyrób perski XVII. wieku.

VIII. Kasety i kasetki przeróżnych rodzajów i czasów, 3 żelazem okute małe skrzynki z XVI. wieku, Mała skrzynka (skarbczyk) żelazna, o malowanej ornamentacyi i figurach i misternym zamku, — kasetki z palisandru, mahoniu, kości słoniowej, perłowej masy, malachitu, onyksu, agatu itd.. kowany złotem i srebrem, skrzynka robotą „boule“, Szereg necessairów z których wyróżnia się francuska Louis XVI. z perłowej masy i emalii ujęta w złocony bronz. Kasetka z kości słoniowej ażurową robotą. Skrzynka hebanowa intarsyowana kością słoniową, robota medyolańska. Kufereczek (sepecia) podróżny polski.

t. r.



SERWETKA (Welon) NIEBIESKA
haft kolorowany ze złotem XVI. wiek.

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI. Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA“.
Drukiem Artura Goldmana we Lwowie.

KAZIMIERZ POCHWALSKI



STANISŁAW br. BADENI,
Marszałek krajowy.

KAZIMIERZ POCHWALSKI.



PORTRET KAZIMIERZA POCHWALSKIEGO
w r. 1910.

Sztuka polska posiada dużego portrecistę, — światowej miary. Pierwszy portrecista stolicy państwa, malarz cesarza i dworu, Pochwalski mógłby podpisać się na obrazie *„pintor de V. Mgd.“*, jak Valasquez, bo jest ulubionym *pintor del Rey*, maluje szeregi arcyksiążąt, tych co są feldmarszałkami i admirałami, i tych co woleli już zejść w szeregi arystokracyi, maluje „panów“ i parweniuszy, ministrów i szefów sekcyi, hofratów i inne „szpice“ centralnego rządu, generałów i profesorów, milionerów i multimilionerów, potentatów finansowych i wielkiego przemysłu, *Grossindustriellów*, co komenderują tysiącami robotników, niezliczoną moc *Verwaltungsratów*, giełdziarzy i *jobberów* i inne „wielkości“. Na górne piętro Akademii sztuki na placu Szylera, musi się „fatygować“ koronowana głowa, mitrat, *haute finance* czy feldzeugmeister jeźli chce mieć zaszczyt, żeby go znakomity „pan profesor“ i *pictor regis* przekazał potomności. A jak było od wieków, żeby ich wielki artysta chciał *consegnare alla posterita*, jeżeli są *„desirous of having their persons preserved to posterity“*, muszą mieć potrzebny — paszport, na który niestety same „duchy“ choćby największe, nie staje.

Słowem przed „latarnią magiczną“, dużego mistrza przechodzi *„tout le siecle“* przynajmniej austryacki. Niestety pędzel wielkiego polskiego artysty, zdolny tworzyć wielkie „dokumenta historyi“, uwidocznić rysy *„of all eminent and distinguished men“* narodu, musi żyć na półemigracyi, bo niemamy własnego ni dworu, ni bogatego a kulturalnego społeczeństwa, ni milionów własnych. I ten co mógł być naszym Reynoldsem, naszym La Tour'em, co najmniej naszym Bonnatem czy Duran'em, Herkomerem czy Ouless'em, Shannonem czy Lenbachem, — tworzyć pierwszorzędne dzieła sztuki i uwiecznić „swój wiek“ życia narodowego, zdobi obce komnaty, książęce i pańskie, zawisa po salach cudzych „rad nadzorczych“ i „biur centralnych“, bo — nie mamy swoich.

Co za nieszczęsne fatum. Gdyśmy jeszcze mieli swe państwo choć padające, i strzępy państwowego bytu, — nie mieliśmy polskiej sztuki, malowali nas obcy, krwią i duchem; — gdy się narodziła sztuka polska — nie stało tych, co by sztukę polską wyżywić mogli... Więc ci co niechcą, by w sile wieku, „znękani“, zmarnieć jak Brodowski, co byłby dużo więcej potrafił, gdyby nie „zbyt rzadkie miłośników zachęty i obstalunki“, jak pisze jego żywociarz, to idą — za granicę.

Tak się stało z Rodakowskim. Kiedy był w sile twórczości, i tworzył arcydzieła, to musiał malować Villotów, pułkowników Muller-Waldau, baronów Scipion de Rouze, prezydentów Devienne, marszałka Pelissier — księcia Malakow, czy Mac-Mahona, czy Canroberta co zdobią „narodową galeryę“ „wszystkich wielkości Francyi“ w Wersalu, — gdy wrócił do kraju, gdy urodziła się myśl, by przynajmniej w stolicy autonomii zacząć „galeryę marszałków“, dał jeszcze dowody czem mógł być, — ale ćwierć wieku największej twórczości, była już za nim.

Tak jest z Pochwalskim, z Horowitzem, z Rauchingerem. Aby mieć narodowe portrety mężów stanu, organizatorów, twórców, myślicieli, duchowych wodzów narodu, trzeba być, trzeba mieć gmachy własnego rządu, sale i komnaty i kabinety i — publiczny budżet.

To też nieocenione są skarby nasze, chociażby w tych portretach, które nam malowali obcy. Bez Bacciarellego, Grassiego, Lampiego, Kraffta, Lormanna, niewiedzielibyśmy jak wyglądał świat upadku i świt odrodzenia,— bez Marteau, Molinarego, Pfannhausera, bez Reichanów, Schweikartów, Pietschmanów, nie znalibyśmy społeczeństwa rozbiorów, Napoleońskiej doby, Księstwa, Królestwa kongresowego, Galicyi. Dla tego najwyższy czas, żeby obudziło się zrozumienie dla „wielkiej“ sztuki portretu, co idąc przodem „sztuki“, jest zarazem historycznym dokumentem, pomnikiem, źwierciadłem, analizą, generalną spowiedzią narodowej duszy, największym odkrywcą tajemnic wieku, najlepszym instrumentem do wglądnięcia w ostatnie głębie narodowego



PORTRET KAZIMIERZA POCHWALSKIEGO
mal. przez Jacka Malczewskiego w r. 1879.
(Wł. Gal. N. m. Lwowa).

charakteru i jego psychy. Dla tego świadczy tylko o braku zrozumienia niedocenianie koryfeuszów Stanisławowskiej epoki, zarzuty że malowali gronostaje i buławy, że obierali „gładzącym pędzlem ze wszelkiej energii“ ludzi swego czasu, którym niebyło co -obierać, bo ludzie upadku właśnie tej „energii“ nie mieli, że mieli koloryt „zgliwiałego sera“, — jak pisze jeden lwowski profesor, bo ostatnia Wystawa portretu włoskiego w Florencyi, była dla Italii, historyi sztuki świata istną rewelacyą, przynosząc nagle „odkrycia“ Bacciarellego, Grassiego, nad wszystko Lampiego, o których artystycznej mierze świat i „nauka“ nie miały dotąd pojęcia.

Kiedy we wrześniu tego roku stawałem — w tej *camera della Duchessa* z piękną Gualdradą na suficie w *Palazzo Vecchio* we Florencyi, wraz z kilku znakomitymi pisarzami sztuki, Niemcami i Włochami, przed portretami tej plejady zatraconych „gdzieś-tam“ w Polsce czy Rosyi malarzy, było jedno zdziwienie i zdumienie. Włosi nieposiadali się z radości, odnajdując nowych, całkiem dużych włoskich malarzy w Warszawie, w Petersburgu, o których niewiele lub nic nie wiedzieli. Ten nowy „Rzymianin“ Bacciarelli co tak malował siebie, króla, księżnę Czartoryską, czy młodego Raczyńskiego, to duży Włoch. To też napisał o nim taki Marangoni, że to portrety *„d'una leggerezza ed eleganza degna del miglior settecentesco francese“* — że *„si rivela degno di maggior fama“*. A to ten Bacciarelli, co według prof. Antoniewicza przypomina „ser zgliwiały“ i zaśmierdziałą dziczyznę. O Lampim wiedzieli więcej, że był twórcą szkoły narodowej w Petersburgu, że bez niego nie byłoby Lebiedzkich, Borowikowskich, Venezianowych. Zaimponował ten Trentinota podobno (a nie z pod Turynu, jak chce prof. hr. Mycielski) portretem Katarzyny, wielkich książąt i portretami — kobiet polskich.

Ta odrobina samodzielniejszego bytu za doby Napoleońskiej, Księstwa, Królestwa kongresowego, „Wolnego miasta“ Krakowa, dała przecież Brodowskiego, Blanka, Kokulara, Gładysza, Peszkę; — B r o d o w s k i przywiózł z Paryża szkołę Dawida i Gerarda, zostawił portrety ks. Józefa, kilku Krasińskich z biskupem kamienieckim, ojcem Barskiej na czele, Niemcewicza, Osińskiego, Mostowskiego, Marcina Badeniego,— gen. Fr. Morawskiego, biskupa Woronicza, — G ł a d y s z napoleońskich ministrów, — M o l i n a r i piękne kobiety, — P f a n n h a u s e r choćby portrety „zarządu dróg i komunikacyi“ Królestwa, — K o k u l a r cały szereg, choć głównie wysilił się na ks. Paszkiewicza czy cesarza Mikołaja.

A potem długa pustka. Ani własnego rządu, ani mężów stanu, ani instytucyj publicznych, ani budżetu, — ani sztuki. Najwięksi w narodzie przejdą do potomności w bohomazie, (dobrze że są i takie), czy w dagierotypii, — z wielu niema prawie śladu.

Jeszcze trzeba nieszczęścia, — tego naszego, osobliwego, — Rodakowski maluje portret Mickiewicza — i ten się pali w pożarze Palais Royal w 1871!

Nareszcie zaczęła się jakaś Autonomia w Galicyi, Sejm i gmach Sejmowy, i „poczekalnia marszałkowska“, dwie stolice kraju mają ratusze i sale radne, mamy „ministrów dla kraju“ i znowu „poczekalnie“, parę kredytowych, gospodarczych, asekuracyjnych instytucyi, wszedł w grę jakiś publiczny budżet. „Nowa era“ nareszcie dla portretu.

Ale tuzin marszałków przez poł wieku autonomii, to nie wyżywi „sztuki polskiej“. W instytucyach publicznych jeszcze niema zrozumienia, że portret i portret to dwie rzeczy, — jeszcze starczy, byle były ramy sute, duży pas na brzuchu i karabela. Tak wyglądały do niedawna sale portretów w Radach stolic, Towarzystwach kredytowych i gospodarczych, ba, w Aulach uniwersytetów. Ale zaczęło się przecież inaczej, w Krakowie najpierw, we Lwowie potem. U arystokracyi spotkasz jeszcze dziesięć razy tyle portretów rodzinnych malowanych przez obcych, za granicą, nawet za duże pieniądze, jak przez swoich, chociażby byli tuż pod bokiem, chociażby byli największymi.

Ale bo i „krytyki“ nawet artystycznej własnej niebyło. Kto miał i umiał do „swoich“ zachęcić, — jakież to pojęcia sączyły się od przewódców „nauki“ i „krytyki“ w społeczeństwo?



Ks. PIOTR SKARGA.
Malował Kazimierz Pochwalski.

Kiedy Rodakowski, już zdobywający paryską sławę, wrócił na krótko do Lwowa, poszedł do niego Gwalbert Pawlikowski, twórca wspaniałego zbioru rysunków, akwarel, szkiców, sztychów polskiego malarstwa, perły miasta Lwowa, duży miłośnik sztuki, mecenas pierwszorzędny. Wchodzi do atelier wielkiego malarza, na sztaludze portret, — „nie portret — to raczej obraz życia“ woła. „Wpatrując się z bliska (pisze): Każda wypukłość, pryszczyk, brodaweczka, każda wklęsłość, dołek, rys na skórze, plamka, zgoła wszystkie, jakie tylko wiek, słabość, czyli w oczach,

Albo Witkiewicz, ogromnej zasługi krytyk, co od polskiej sztuki żądał, żeby była „sztuką“, żeby stanęła technicznie na wysokości, nie sądząc że można brak talentu, opanowania rzemiosła i środków malarskich zastąpić frazesem, literaturą a nawet patryotyzmem, — który otworzył olbrzymie pole sztuki talentom, wlewając otuchę, że można być wielkim malarzem nie malując króla ale pachołka, nie śmierć hetmana ale śmierć szewca, nie księżnę w budoarze, ale Kaśkę z rzepą, nie głowę Chrystusa, ale głowę kapusty, — byle malować dobrze.



OPOWIADANIE.
Malował Kazimierz Pochwalski.

czyli też na skórze zostawił ślady, wszystko najdokładniej oddane... Z dumą wyrzekłem: i my mamy artystów i sztuki“.

Wybuchnął pan Gwalbert zachwytem, a zaimponowało mu głównie, że Rodakowski, to co Denner „płynną robił farbą“ oddaje „farbą gęstą“...

Niewiem który portret Rodakowskiego widział Pawlikowski, ale to pewne, że wielkość mistrza była w czem innem, kiedy Delacroix wołał o jego portrecie matki *„j'ai vu un vrai chef-d'oeuvre“*, kiedy podziwiamy perłę galeryi marszałkowskiej, portret twórcy „Narodowego Muzeum polskiej przyrody“, wielkiego odrodziciela przemysłu domowego, nieporównaną w swej odrębności i charakterystyczną postać marszałka Włodzimierza hr. Dieduszyckiego.

Cóż kiedy walcząc przeciw „malowaniu historyi“ z Matejką na czele, jako „jedynemu“ malowaniu godnemu mistrza, przebrał wszelką miarę, zacietrzewił się w walce aż do zbrodni popełnionych na naszych arcymistrzach. Dla tego mając przed sobą arcydzieła portretowe Matejki, portrety Dietla, Szujskiego, Alfreda Potockiego i Zyblikiewicza, całe światy odrębnych charakterów, dusz, typów, indywidualności do siebie w niczem nie podobnych, śmiał napisać: „Matejki postacie są żywe... lecz te postacie zanadto są pozbawione cech indywidualnych, stają się do siebie podobne, tracą wyłączność swego charakteru i wyrazu“.

Ileż razy patrząc na tego hr. Alfreda, „pierwszego kawalera“ w państwie, jego niezrównany

wyraz wielkiego magnata, „pana“ o wytwornych formach i królewięcej dumie i na ten drugi, tuż obok, co wszedł w kompanię marszałków „urodzonych“ w czapie, z płomieniami temperamentu „nowego człowieka“, inicyatora i reformatora, tego syna baraniarza Zyblikiewicza, — patrząc tyle razy na Szujskiego, co się spalił szukając tajemnic przeszłości i prawdy dziejowej, i tego Dytla, pierwowzór nowożytnego prezydenta, oburzałem się zawsze tą bezdenną nieprawdą i brakiem wszelkiego krytycyzmu w tym znakomitym krytyku, co śmiał swą zakopiańską ciupagą wymacica“, — i tego Potockiego, co to „umiał żyć i umrzeć“ jak niewielu, i tego ostatniego Marszałka, co się na „Matejkowski typ“ i rasę nadawał jak niewielu! Chociażby tych „marszałków prowincyonalnego Sejmu“, jak mówi Witkiewicz, Matejko był zrobił — Marszałkami Sejmu koronnego...

Ale już najlepszym dowodem, że Witkiewicz niepotrafił zdobyć się na sąd w sztuce po za pejzaż i genre, po za kwestyę rysunku i kolorytu, to ocena portretów Rodakowskiego, którego, na ukrzywdzenie Matejki jedynie podnosi. Portret



DZIAD.
Malował Kazimierz Pochwalski.

chiwać jednemu z największych mistrzów świata. Na Witkiewiczu portret Potockiego robił „wrażenie jakiejś przeźroczystej bryły, gdzieniegdzie okurzonej“, — a Zyblikiewicz wrażenie „bardzo kolorowej makaty“.

Ale nawet w wiele lat później, gdy odwołał niejedno, co dawniej cisnął przeciw naszej dumie i skarbom, pisze jeszcze w książce o Matejce: „Matejki portrety nie będą dokumentami do historyi jego czasów, jakimi były portrety Tycyana, Velasqueza, Rembrandta, Halsa, Van Dyka czy Goyi“.

A co byśmy dali za to, żeby ten Matejko był mógł malować jeszcze Tarnowskiego Jana, tego „pierwszego gentlemana“, o którym, kto go znał, mógł powiedziec „jam jednego znał szlachks. Sapiehy, to „łagodny, przebiegły i cierpliwy staruszek, o siwych oczkach“, a w Dzieduszyckim dopatrzył się jeno „grymasa“ pewnej abgnegacyi“. Cóż dziwnego, że Potocki Horowitza to już tylko „mężczyzna przymierzający futro przed zwierciadłem“...

Pomimo, że złoty wiek renesansowy, XVII. stulecie w Holandyi, XVIII. we Francyi i Anglii sworzyły arcydzieła sztuki portretowej po wszystkie czasy, dopiero XIX. wiek uznał znaczenie portretu w Sztuce i podniósł jego godność. O portretach renesansu wspominano mimochodem,—*fece alcuni ritratti*. Jeszcze w epoce arcydzieł portretowych wieku Ludwika XIV. portret nie prowadził do akademii, nie starczyły portretowe arcydzieła, jeźli malarz niepopełnił kompozycyi



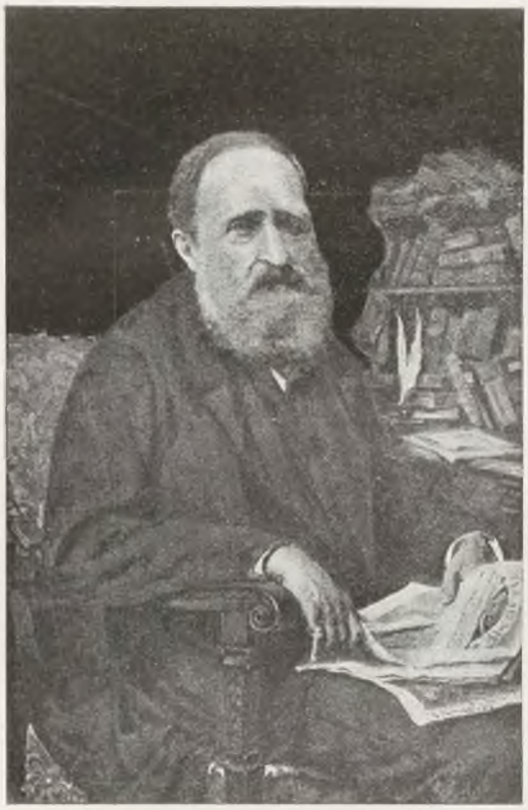
GŁÓWKA. Malował Kazimierz Pochwalski.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.



GŁÓWKA. Malował Kazimierz Pochwalski.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.



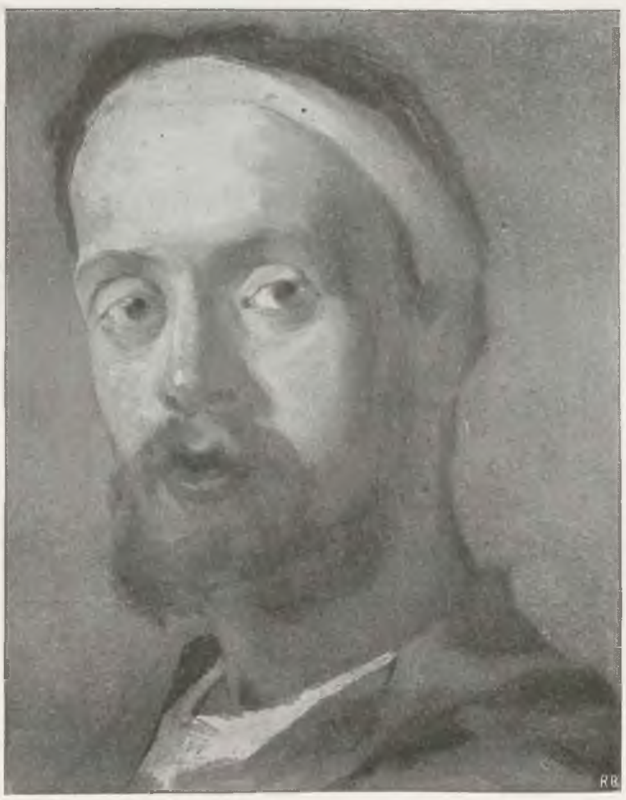
GŁÓWKA. Rysował Kazimierz Pochwalski.



J. I. KRASZEWSKI.
Malował Kazimierz Pochwalski.



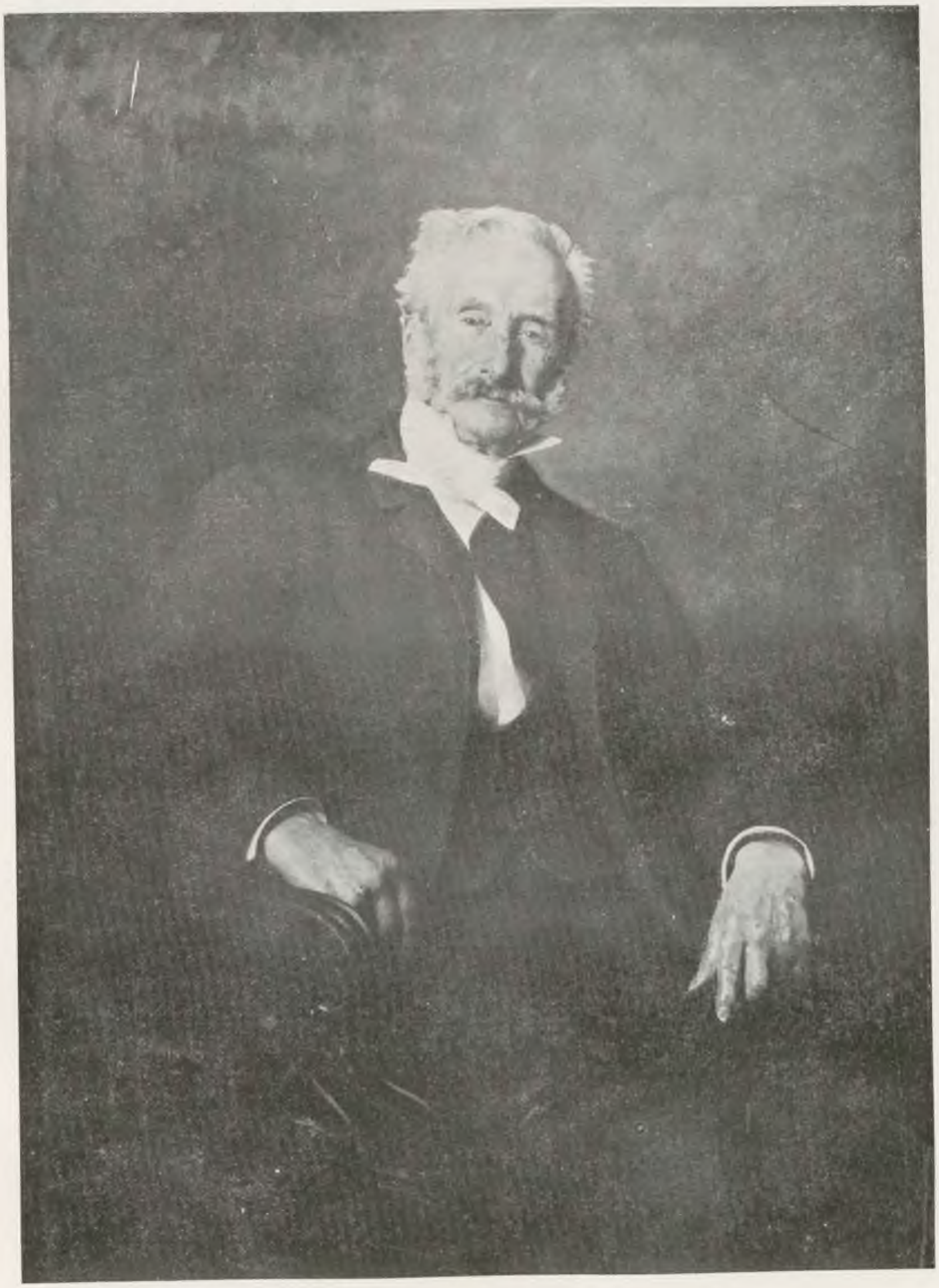
REKTOR TEICHMANN, anatom.
Malował Kazimierz Pochwalski



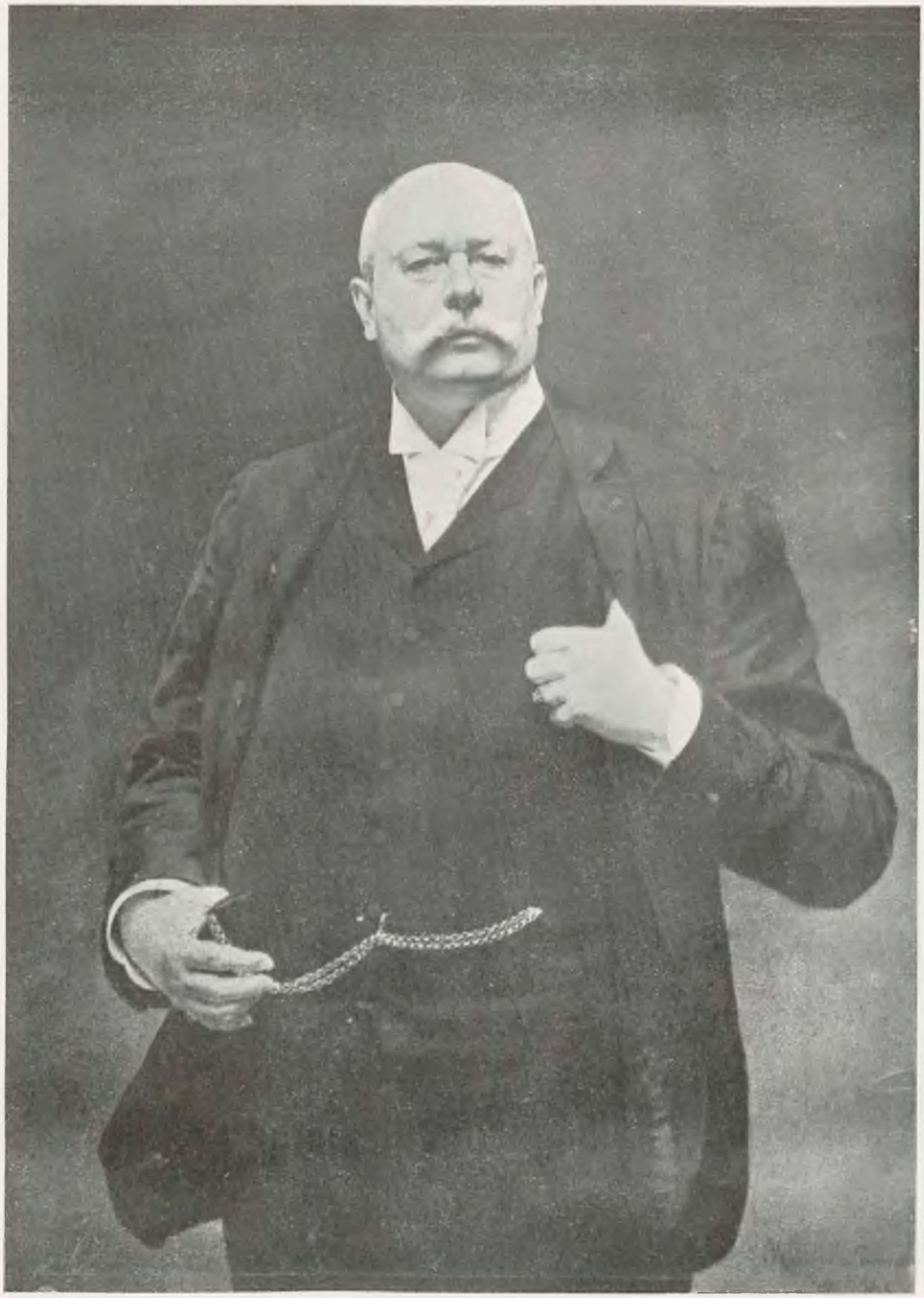
JACEK MALCZEWSKI w r. 1879.
Malował Kazimierz Pochwalski.
Własność Gal. Nar. m. Lwowa.



HENRYK SIENKIEWICZ.
Malował Kazimierz Pochwalski.



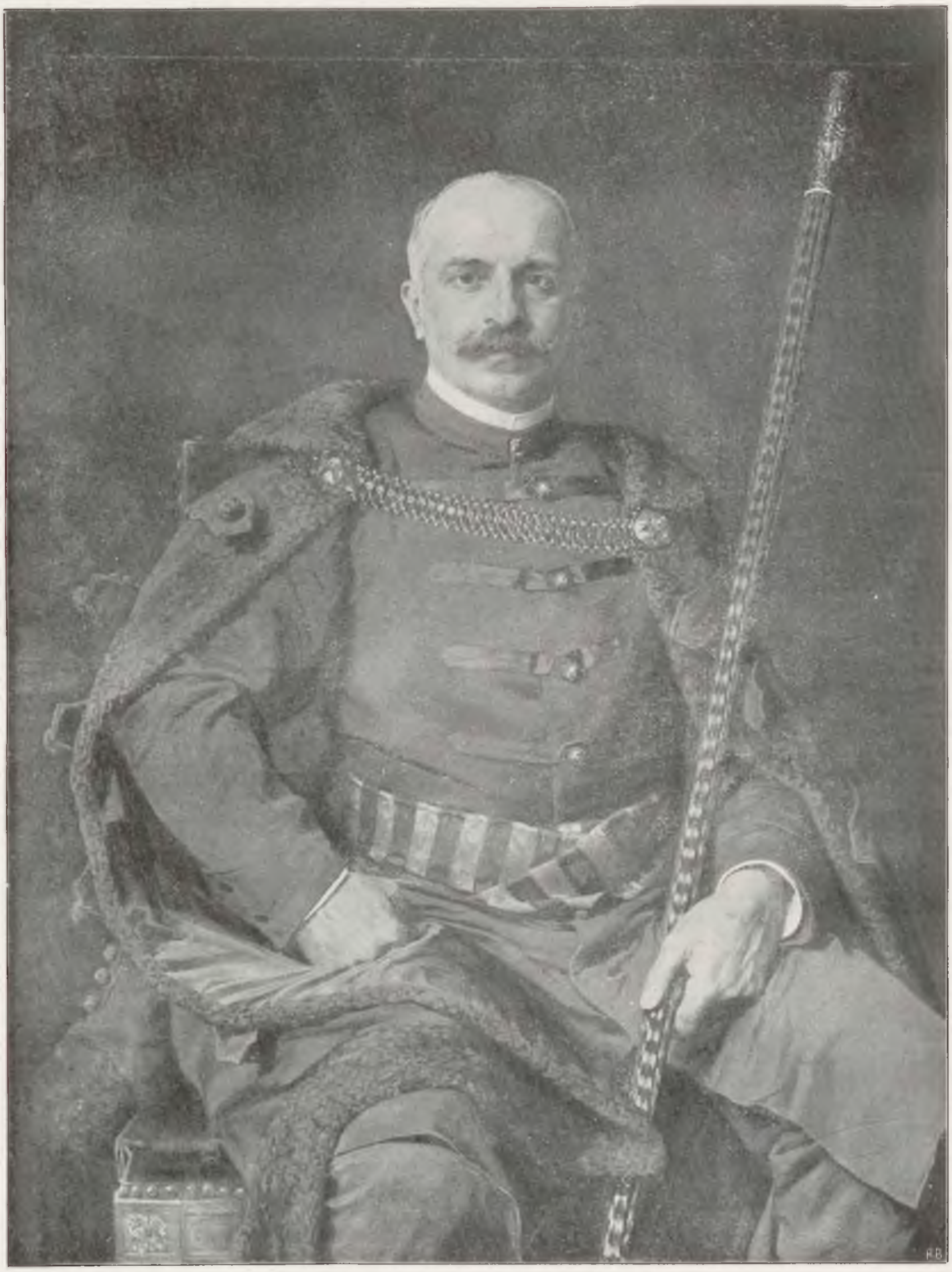
PAWEŁ POPIEL.
Malował Kazimierz Pochwalski.



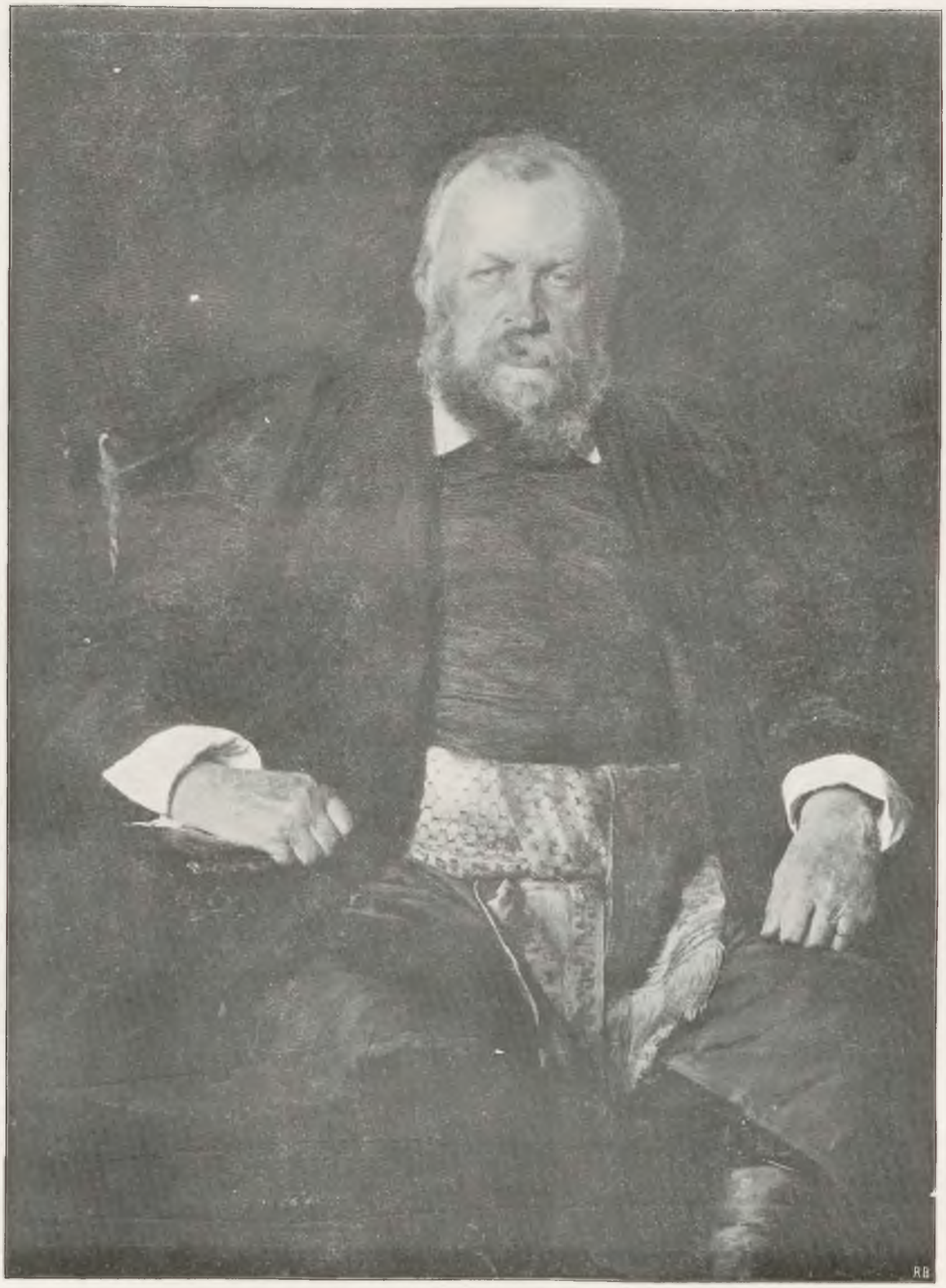
STEFAN BURZYŃSKI.
Malował Kazimierz Pochwalski.



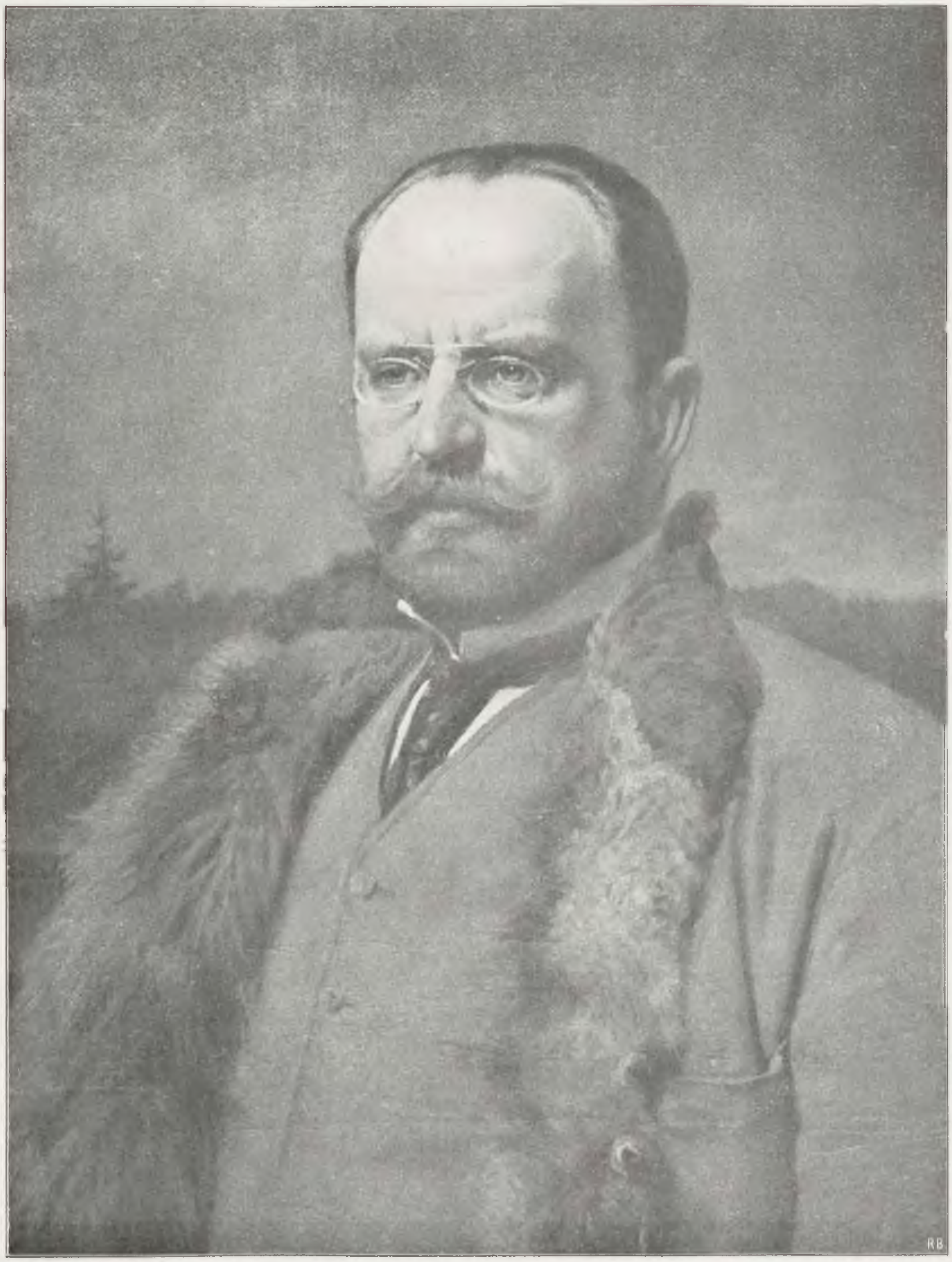
JULIUSZ KOSSAK.
Malował Kazimierz Pochwalski.



EUSTACHY ks. SANGUSZKO.
Malował Kazimierz Pochwalski.



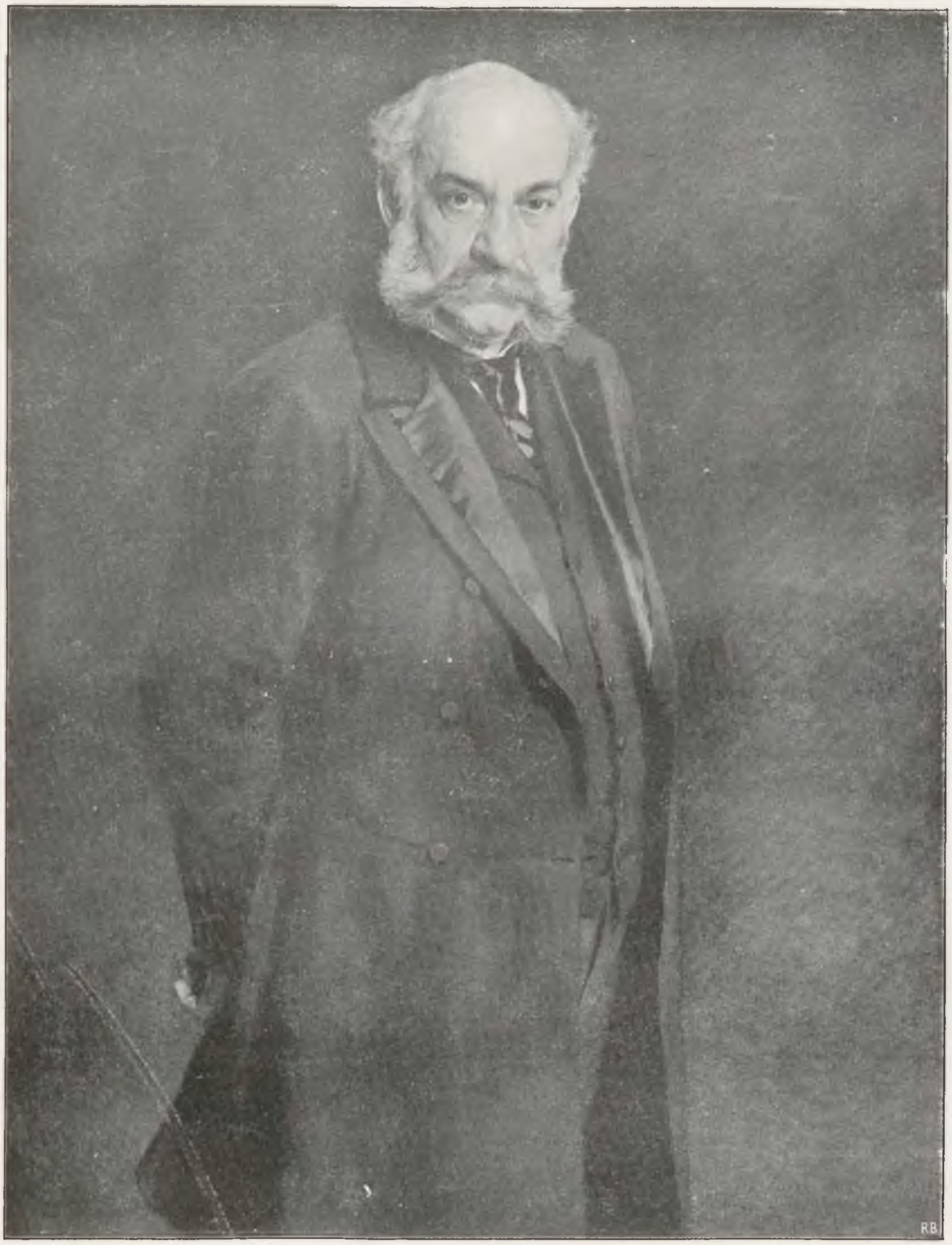
WŁODZIMIERZ hr. DZIEDUSZYCKI.
Malował Kazimierz Pochwalski.



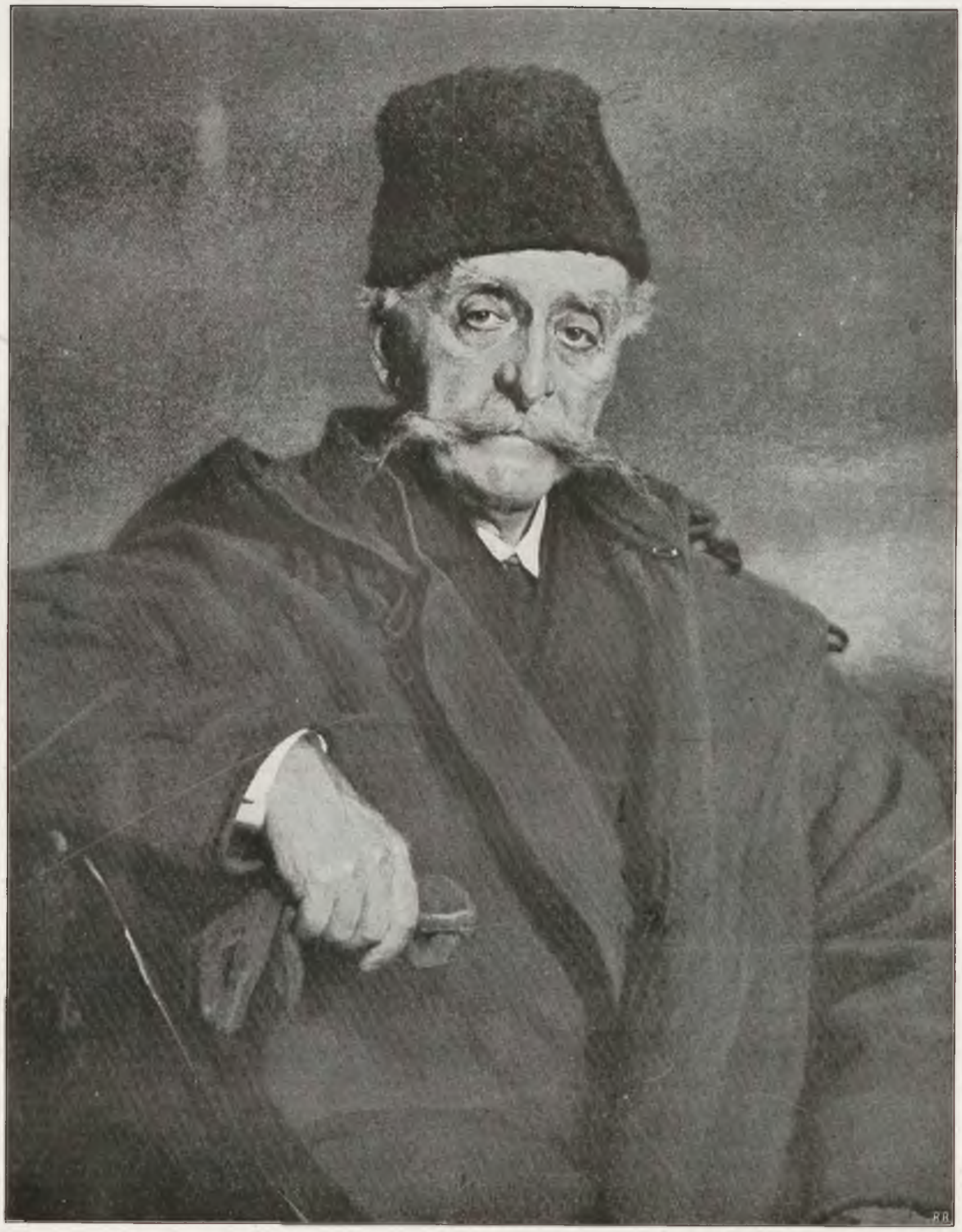
ANDRZEJ hr. POTOCKI.
Malował Kazimierz Pochwalski.



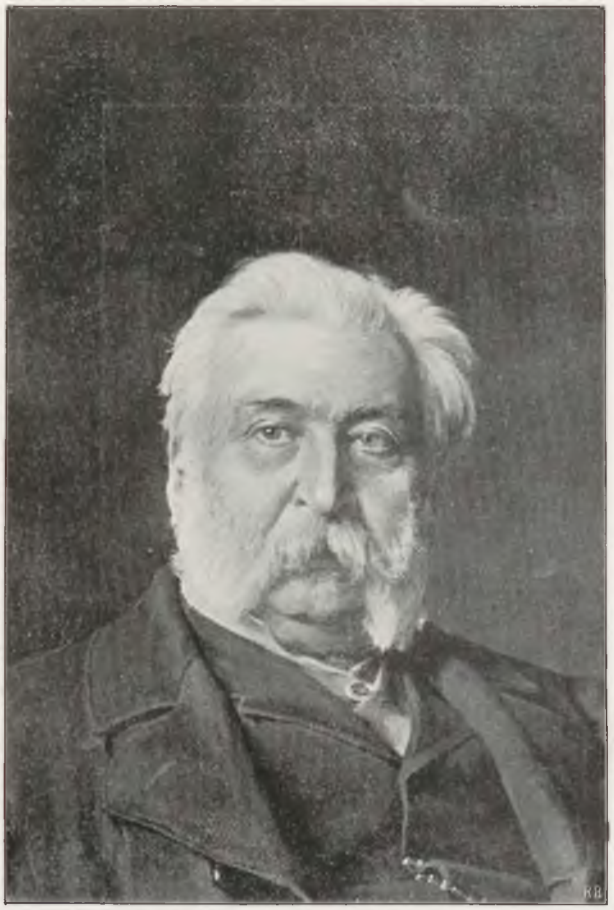
AGENOR hr. GOŁUCHOWSKI.
Malował Kazimierz Pochwalski.



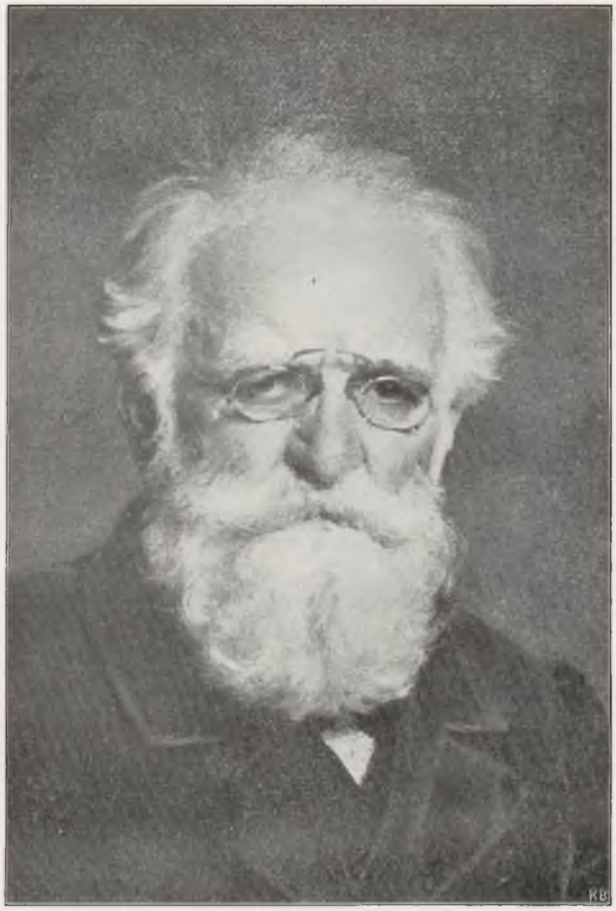
FILIP ZALESKI.
Malował Kazimierz Pochwalski.



Hr. ZAMOYSKI.
Malował Kazimierz Pochwalski.



Hr. FELIKS SOBAŃSKI.
Malował Kazimierz Pochwalski.



PROFESOR uniw. LANG w Wiedniu.
Malował Kazimierz Pochwalski.

choćby najbanalniejszych na tle biblii czy mitologii.

Ale znaczenie portretu rozumieli wielcy artyści. Velasquez mówił, że do portretu należy duży malarz. Nieznał ktoby głowę dobrze namalował. Jngręs nazwał portret kamieniem probierczym malarza. Portrety wielkich mistrzów stały się największymi skarbami sztuki. Anglik płaci już za narodowe portrety Raynoldsa czy Gainsborougha więcej jak za Tycyana, niewiele mniej jak za Rubensa, tyle co za Van Dyka i więcej.

Jakim ma być portret, żeby był dużym dziełem sztuki? Ma być przedewszystkiem podobny: *fare che somiglio,* żądał od niego Włoch. Żądał prawdy, natury, *naturalezza, — verità schietta e pura.* Mona Lisa była dla Vasarego dowodem *quanto l'arte potesse imitar la natura.* Choć w różnych czasach inaczej pojmowano tę prawdę, dopuszczając, by artysta poprawił te i owe *errori della natura,* zatuszował różne *inganni...*

Uwiecznić rysy drogiej osoby, czy znakomitości, czy piękności, to było zadanie mistrza. Dla Valasqueza było hasłem: *verdad — no pintura,* prawda — nie malowidło. Nazwano go też największym charakterystykiem swego wieku. Nie wieków. Byli potem więksi.

Rafael i Valasquez musieli malować najbrzydszych papieży. Tłuścioch i sensualista Leon X., to papież, którego portretował Rafael. Następca subtelnego Urbana, Innocenty X., chytry dyplomata co przeszedł szkołę nuncyatur, z passyi turysta i „taternik“, z wyglądem jak żeby „sto wsi spalił“, co istotnie zdobywszy Castro, kazał je z ziemią zrównać i na tablicy napisać: „tu było Castro“ — *qui fu Castro,* o przykrem, przewiercającem spojrzeniu, to był „Ojciec święty“ co „siedział“ Velasquezowi do jedynego portretu papieża. A kiedy Velasquez mu portret oddał — aż papież krzyknął — *e troppo vero!* Za nadto prawdziwy. I ten genialny portrecista musiał przez czterdzieści lat malować najbanalniejsze typy ludzkie na dworze, najmniej mówiącego Habsburga na tronie. — Curti wylicza 34 Filipów Velasqueza całkiem pewnych, 25 niepewnych. Można oszaleć. A obok tego najbrzydszego ministra, *el hombre triste* — Olivareza. I kobiety w krynolinach. A chociaż sam Velasquez mówił, że największy malarz niezdolny więcej jak trzy lub



PORTRET p. ANTONIEGO DREHERA.
Malował Kazimierz Pochwalski.



PORTRET p. REINERA v. HARBACH.
Malował Kazimierz Pochwalski.



Hr. TADEUSZ KOZIEBRODZKI.
Malował Kazimierz Pochwalski.



PORTRET CESARZA.
Malował Kazimierz Pochwalski.

Gdyby zaginęły nazwiska tych, co siedzieli Reynoldsowi, z portretów historyk by odgadł ich identyczność, rozeznałby indywidualne charaktery, z energicznej mowy rysów, pozy, gestu. Ale wnet i tego za dużo. Sama twarz musi mówić wszystko, głowa, rysy, oczy, skurcz mięśni, drganie nerwu. Przychodzi La Tour i zdejmuje królowej gronostaj, każe jej usiąść w *matinetce*, ze zwykłą *fanchon* na szyi i — jest królowa. Ale gorzej. Przychodzi filozof, encyklopedysta, rewolucyonista duchowy, o małpiej twarzy i nazywa się d'Alembert, i ten drugi bez wyrazu, pospolity Szwajcar, podobny do hoteliera, cukiernika czy portyera i nazywa się Rousseau. A prziecie historya sztuki mówi, że La Tour potrafił namalować *l'homme le plus spirituel* i autora *contrat social* i rozeznasz jednego i drugiego. „Ludzie myślą, mówił La Tour, że ja chwytam rysy ich twarzy, a ja schodzę na sam spód ich samych — *je descends au fond d'eux mêmes.*“ Ba! ten wielki fizyonomista wiecznie w poszukiwaniu tego starego *aliquid,* tej duszy, tego *esprit*, doszedł do takiej subtelności patrzenia, że mógł powiedzieć, że widzi w modelu zmiany, które na fizyognomii wywołują zmieniające się po sobie myśli, — *la succession des pensées.* Niemówiąc o afektach, o uczuciach, bo to już i inni widzieli. A kto widział jego pastele, jego cały świat przedrewolucyjny, generałów i ministrów, filozofów i nic-

cztery oryginalne arcydzieła zrobić, sam namalował z takich modeli arcydzieł kilkadziesiąt!

Ale i pojęcie „prawdy“ portretu zmieniało się. Jeszcze Tycyan szuka rysów, kolorytu, postaci. Czasem chce wyrazić „czyny“ portretowanego i maluje „portret dramatyczny“ — Karola V. w bitwie pod Mühlheim.

Resztę robią insygnia, akcesorya, symbole. Na dworze „króla słońca“ czy jego pierwszych następców malarz szuka podobieństwa w chwili zupełnego spokoju fizyognomii, — „nic pan nie mysl“, to było żądanie od modela, gdy malował Van Loo, Nattier czy Largillière. Dla tego arcymistrze portretu całych wieków niedali po za podobieństwem konterfektu i jego artystycznej piękności nic wiecej — i jeżeli insygnia, dodatki, kolory, buławy czy korony — nie powiedzą więcej, „identyfikacya“ portretu staje się niemożliwą.

Może dopiero XVIII. wiek przyniósł rewolucyę: poszukiwanie duszy, jako główne zadanie: portret psychologiczny. Nie żeby to było rzeczą całkiem nieznaną. O Apellesie mówiono, że jego portrety wyrażały cały horoskop osoby. Ale dopiero z upadkiem pompy, stroju, wymownych akcessoryów, zaczyna portrecista wchodzić w człowieka, zaczyna się nowa „historyczna koncepcya“ portretu, który ma być „dworskim“, choć ustępuje draperya, i „monumentalnym“ choć bez postumentów, i „historycznym“, choć bez zbroi.



PORTRET hr. ADAMOWEJ SKRZYŃSKIEJ.
Malował Kazimierz Pochwalski.

poniów, królowe, wielkie panie, baletnice à la Camargo i kurtyzany, ks. Maurycego saskiego i tych wszystkich *hommes d'esprit* co zwyciężyli ciemnotę wieków, kto widział paryskie portrety La Toura i muzeum St. Quentin, ten przyzna, że to prawda. Najlepszy znawca La Toura mówi, że nieoszczędzał i *la partie basse d'un caractère*, ani *les faiblesses d'une gloire*, ani *les tristesses d'une vie*, chyba chciał je darować modelowi, chyba z łaski. Niema charakteru jego czasu, któregoby niebył przepatrzył na wskróś „aż do bydlęcia" — *jusqu' à la bête*.

Więc portret stał się spowiedzią duszy, charakteru, passyi, inklinacyi, upodobań, ambicyi czy apetytów. Mówię o wielkich portrecistach.

Przytem odpadły wszystkie dawne środki podniesienia efektu obrazowego portretu. Znikły barwy kostiumu u mężczyzny, coraz bardziej zostawała sama głowa. Mógł wywoływać efekta kolorystyczne szkarłatów i złotogłowi Tycyan. Wspaniała pełna zbroica hr. Benavente, plusz, *felpa* karminowa mówiła dużo, *encarnado* króla ratowała od utonięcia pospolitą fizyognomię Filipa. Rewolucya angielska już wprowadziła szarzyznę skóry i sieraka nawet u rycerza. Rewolucya francuska wprowadziła monotonię męskiego ubrania, choć jeszcze bronzowy i granatowy frak, czy żabot, czy nankiny zostawiają plamy koloru, — „Werther-kostum" ruguje resztę, a przedostaje się z Niemiec do Hiszpanii Goyi.

Znikają wszystkie inne środki efektu. I włoska *compostura* czy *intonatura*, i hiszpańskie *sosiego*, pompa i poza, jak znikła draperya i baldachim, insygnia godności i zawodu. Zostaje się c z ł o w i e k.

Jeszcze o S u s t e r m a n n s i e, malarzu ostatnich Medyceuszów, mówiono że nie brał za pędzel, chyba żeby malować monarchów, bohaterów, czy arystokracyę, — *per consegnare alla posterita che o di monarchi, o di Eroi, o di nobilissime persone*. Jeszcze w XVII. w. i początku XVIII. mógł lada giełdziarz czy kupiec żądać, by go wymalowano jako *capitano* czy *maestro del Campo*. Komitet szpitalny czy wydział straży ogniowej w Antwerpii czy Amsterdamie miał wygląd sztabu generalnego czy senatu. A tu przyszła szarzyzna XIX. w.

Otóż portret stał się coraz większą sztuką. Dobry portret — ten co miał dać to wszystko co stanowiło jego rozwój przez wieki, więc i *somiglianza* i *naturalezza*, i portret duszy, i „powieść o człowieku" i „horoskop" człowieka, i spowiedź generalną, i dokument historyczny i *document humain*. — i d z i e ł o s z t u k i.

Mówię o dobrym portrecie.

Otóż polska Sztuka posiadała niewielu mistrzów większej miary. Dużym polskim portrecistą jest K a z i m i e r z P o c h w a l s k i.

Podajemy szereg jego dzieł, żeby dać miarę, że to artysta niepospolity, europejskiej miary. I żeby powiedzieć, co za szkoda że te „dokumenta" XIX. i XX. wieku, które arcytworzy Pochwalski, muszą się marnować dla polskiego społeczeństwa, bo maluje na obczyźnie. I żeby nacieszyć się, że przecież cały szereg arcytworów tego pędzla „przekaże potomności", cały zastęp dużych, wybitnych, indywidualnych postaci naszego narodowego życia.

„Karyera" artystyczna P o c h w a l s k i e g o była niezwykle szybka. Nie miał 38 lat, kiedy on, Polak, na gruncie dla „obcych" nieprzychylnym, zostaje w r. 1893 profesorem Akademii Sztuki w stolicy państwa. Sława znakomitego portrecisty, wielkie medale zdobyte w 1892 i 1893 w Monachium i Wiedniu torowały mu drogę. Przeszłość jego daje się streścić w kilku słowach. Uczeń Matejki w Krakowskiej Akademii, uczeń Wagnera i Seitza w Monachijskiej, niedługi pobyt w Paryżu, trocha podróży, to cała nauka — u drugich. Sam, rzuca się z passyą w studyum natury. Zaczyna od „rodzaju", maluje anekdotę z początku, ale już w pierwszych pracach znać, że mu niechodzi o samą fabułę; postacie o psychologicznym wyrazie, o umysłowem życiu, jak w „opowiadaniu", czy „szachistach". Pokrewne to malowanie ze wszystkimi co w tych czasach wyszli z Monachium, podane na monachijskim sosie. Byłby potrafił zostać dużym w tej dziedzinie. Ale wnet dominuje passya do konterfektu, a w niej ta większa do chwytania prawdy, całej prawdy, podobieństwa, ta *divination d'une ressemblance* z którą „urodzony" portrecista przychodzi na świat, która się u niego rozwija wnet do mistrzowstwa, i to nie ta, której starczy rys i kolor skóry, ale ta co jest analizą psychologa, na podstawie analizy anatoma i fizyologa, ta co ma swój własny instrument czy „wziernik" do wglądania do samego środka. Potrafił by dobyć wszystko, — chyba że niechce, — czem jest i „wszystkie możliwości" charakteru i cały spód duszy. Bo ma wszystkie zalety wielkich psychologów, mistrzów charakterystyki, a jeźli, malując ten duży świat stołeczny nie wszystko chce powiedzieć, to nie dla tego, żeby chciał poprawiać *gli errori* czy *inganni della natura*, czy żeby miał dworaczą manierę *d'embellir* pospolitości, czy pokryć brzydkość za pomocą *des flatteries du pinceau*, czy popłatną filuteryę *of adorning*, — ale że nie ma w nim cienia tego, co miał La Tour — *de la clairvoyante méchanceté*.

Pochwalski nie wyznacza nowych szlaków, ani tworzy kierunku czy szkoły, nie jest ani inicyatorem, ani *forerunner*. Ale też nie idzie za nikim, niczyim śladem. Stoi na postumencie całej przeszłości, dla tego stoi wysoko, ale jest na wskróś *moderny*, możesz w nim odczuć że już malowali i Velasco i Dyk, Rigaud i La Tour, Reynolds i Jngres, i Duran i Bonnat, a przecież nie wziął nikomu nic. Nawet w Rodakowskim dopatrzysz się prędzej Jngres'a, nawet Gigoux.

Działa prostotą środków. Więc żadnych „attitud", ani poz, ani pompy, ani aranżowania, wstręt ma do wszelkiego *faire jouer les draperies*. Powoli wyrzuca wszelkie akcesorya, jeszcze Teichmanna maluje z czaszkami na stole. Zoll ma



KRAJOBRAZ.
Rysował Kazimierz Pochwalski.



KRAJOBRAZ.
Rysował Kazimierz Pochwalski.

Digesta juris romani. Wnet to wszystko ustępuje, zostaje się człowiek, głowa, dusza, ręce. Poza, tyle co jej ma portretowany, *la pose vraie, la pose necessaire.*

Dla tego jego portret taki „żywy“, tak wychodzi z obrazu, tak mówi, taki znajomy. Dla tego każdy jego portret taki swobodny, chociaż prawdziwy aż *accurato,* taki lekki, taki „obraz“ i dzieło sztuki, a nie konterfekt soczewki fotografa, dla tego choć portret, wygląda jak żeby był utwór malarza, dzieło *di capriccio,* — malowanie jakby *sporcato cosi a caso.* Patrz na Popiela, Burzyńskiego, Dzieduszyckiego, Zamojskiego!

Osobna to historya, ta kwestya „modeli“ dużego czy modnego malarza portretów na wielkim świecie...

A! to powodzenie sławnego portrecisty! Przynosi ono honory, tytuły, medale, ordery, przychody. Duże miał Gainsborough. Większe „kawaler“ Reynolds. Zostały legendy o jego pałacyku na Leicester Square, z galeryą obrazów, z salą jadalną, w której robił honory Anglii, jak Walter Scott honory Szkocyi! „Studio“ było ośmioboczne, 20 stóp długie, 16 szerokie, 15 wysokie. Karetę miał o rzeźbionych kołach i malowanych drzwiczkach, — przyznawał się Johnsonowi, że rocznie zarabia sześć tysięcy funtów, *ladies of quality* i *men of rank* cisnęli się ciżbą do jego *sitting room,* czekając na *turnus*; trza było utrzymywać listę zgłoszeń, a chytrych trza było nieraz środków, by się dostać na listę, coż dopiero dostać wyższą liczbę porządkową. Bo Reynolds przyjmował „tylko“ sześć osób dziennie, *six sitters daily...* A ścisły biograf pisze, że ludzie widzieli różnicę, czy portret był płatny pięćdziesięciu, czy pięciuset *livrami...* Ale złotem mieli płacić, ci co mieli złoto!

Więc inaczej płacił Lord Heathfield z „kluczem“ od śródziemnego morza, czy Lord Lifford w ornacie kanclerza, różne duchessy, marchionessy, viscountessy, żony czy utrzymanki ministrów, — inaczej Dr. Johnson, Sheridan, Goldsmith, Laurence Sterne czy Garrick. A kiedy

Reynolds podpisywał się na kraju sukni wielkiej aktorki Miss Siddons, to mówił że mu tak łatwiej będzie z nią razem przedostać się do potomności. I tak dostały się do potomności portrety duchowych przewódców narodowego życia Anglii i szereg piękności Albionu, od tej Baddesley'ki, co to nie umiała powiedeieć: nie! po czarującą Nelly O'Brien, której Reynolds zawdzięczał kilka arcydzieł kobiecego portretu.

O La Tourze powiadają, że łakomy na złoto, był jeszcze chciwszy na — „interesującą głowę". Kiedy raz na zamówienie przyszedł portretować wielkiego bankiera i nie zastał go o umówionej godzinie, powiedział do służącego: „powiedz twojemu panu, że jest proste bydlę. Ale — słuchajno: siadaj — *tu as des traits spirituels,* — ciebie namaluję".

Otóż to powodzenie wielkiego malarza ma swą odwrotną stronę. „Wdzięczny model" nie zawsze identyfikuje się ze stanowiskiem czy złotem portretowanego. Jakież to nieraz ciężkie zadanie: *portrait de cour,* czy *portrait de grande commande.* Ileż to pospolitości, codzienności, banału, brzydoty fizycznej czy duchowej aż do wstrętu, idzie po uwiecznienie do artysty! Niemcy mówią o takich *Auftraege — „ohne Freude!"*

Więc cóż to za radość dla malarza, gdy znajdzie „interesującą" głowę, gdy może malować *con amore.*

Temu zawdzięczamy, że Pochwalski zostawi cały szereg portretów pierwszorzędnych — temu zawdzięczamy, że pamięci wieków zachowane będą portrety całego szeregu polskich postaci wybitnych, czy wielkich, typów, charakterów odrębnych, — portrety rywalizujące z najsłynniejszymi portretami światowej sztuki.

Żal nam, że rozmiary i program pisma nie pozwalają na podanie jeszcze całego szeregu, — jeszcze raz wrócimy do Pochwalskiego, przynosząc jeszcze kilka dzieł i arcydzieł dawniejszych i z ostatnich czasów.

Dajemy Teichmanna i Kraszewskiego, Kossaka i Malczewskiego, Sienkiewicza. Przedewszystkiem arcydzieła: portrety Popiela, godny najlepszych Anglików, Burzyńskiego, co wart tego *Capitano del Borro* z Berlina, co senzacyę robił na florenckiej wystawie portretu w pałacu Signorii, niezrównanego Dzieduszyckiego, co to niechciał być dłużej marszałkiem, bo mu kazali podpisywać, czego nie czytał, (co za wyraz, co za ręce!), i Sanguszkę, Zaleskiego, nad wszystko, z czasów ostatnich Zamoyskiego, w burce i czapie, co artyście dały sposobność na chwilę wyskoczyć z surduta *à deux rangs* i banalności towarzyskiej. Nie ustępuje Gołuchowski, Potocki, Sobański i inni. A nie dajemy Szujskiego, Zolla, niezrównanego Majera (raczej legendarnego Majerka), Margrabiego Wielopolskiego *jun.,* ks. Jerzego Czartoryskiego, których damy później.

Na czele niech idzie portret marszałka Stanisława hr. Badeniego, który przekaże



KRAJOBRAZ.
Rysował Kazimierz Pochwalski.

przyszłym generacyom marszałka co niebył na chwilę „malowanym", męża dużej głowy i silnej ręki, postać litą, co w życiu tej dzielnicy zajmie poczesne miejsce. Niespożyty trud, nieprzerwana troska o dobro kraju poorają kiedyś to czoło i zmiękczą to ramię co tak dzierży marszałkowską laskę, — zostanie doskonały ślad marszałka Badeniego z jego najlepszych czasów, dzięki Pochwalskiemu.

Pochwalski maluje mężczyznę. Niechce malować kobiety. Jak Rigaud. Ma „męski" sposób malowania, lubi psychologię, szukanie fizyonomii, charakteru. Szkoda, bo najpierw, znam jego portrety kobiece, które zapowiadały nie mało. A potem, malując kobietę, byłby rozwinął i dary kolorysty, którym kazał milczeć. Ale w ostatnich czasach maluje jaśniej, coraz jaśniej, i budzi się czasem chęć wyzyskania plamy światła czy barwy, i order maluje jak *dinanderie*, czy sposobność stworzenia „martwej natury" na „Schlussroku", a wyłamuje się zwycięsko z białego munduru feldmarszałka o czerwonych wyłogach. Pochwalski będzie jeszcze malował kobietę.

Więc nie całkiem „stracony" dla kraju wiedeński profesor. Cały szereg polskich postaci dowodzi, że malował by je przedewszystkiem. Znam cały szereg doskonałych portretów dworskich, „szpiców" hierarchii rządowej czy finansistów, — w żadne nie włożył tyle duszy, tyle brawury, tyle miłości, co w polskie postacie.

Pochwalski to malarz dużej miary. Kiedyś będzie się ściągać jego dzieła ze ścian różnych biur czy poczekalni, czy rad nadzorczych. Są efektowniejsi, są barwniejsi, są co koło siebie robią więcej wrzawy jak cichy polski mistrz z Szylerplacu. Kiedy Gainsborough żegnał się na łożu śmierci z wielkim rywalem Reynoldsem, powiedział: „pójdziemy wszyscy do nieba, — a Van Dyck będzie w kompanii" — *We are all going to Heaven — and Van Dyck is of the company.* Odchodząc od Pochwalskiego trzeba powiedzieć: Sztuka polska posiada portrecistę dużej miary, godnego kompanii największych.

T. Rutowski.



Prof. KAZIMIERZ POCHWALSKI,
w przedsionku Akademii Sztuki w Wiedniu.



PETRUS HENRICI ARLERI de POLONIA
magister de Gemudia in Suevia.

PETRUS HENRICI DE POLONIA.*)

Niestrudzonemu dzwonnikowi „dobrej nowiny“ p. Ludwikowi Stasiakowi, autorowi „Prawdy o Piotrze Vischerze i Rewindykacyi naszej własności“ pracę niniejszą poświęca Autor.

Tytuł powyższy brzmi dla polskiego czytelnika bardzo zagadkowo i jakoś egzotycznie i nic dziwnego w tem niema niestety, — ponieważ sprawą Parlerów zajmowano się żywo wszędzie indziej, tylko nie u nas, gdzie do ostatniej doby, — było o nich głucho.

Henryk, Piotr i Jan Arlerowie czyli, jak ich zwyczajnie niemieckie podręczniki nazywają Parlerowie, współtwórcy słynnego tumu św. Wita w Pradze, rozpoczętego przez Mateusza z Arrasu, monasteru we Fryburgu w Bryzgowii (Erwina ze Strassburga) — wreszcie samodzielnych kościołów w Szwabskięm Gmünd — Kutnej Horze, Kolinie i Pradze, uważani są dotąd we wszystkich podręcznikach i historyach sztuki za u r o d z o n y c h N i e m c ó w, pochodzących z Kolonii.

*) Przedruk niniejszego artykułu dozwolony jedynie za poprzedniem porozumieniem się z autorem. — Lwów, Nabielaka 18.

Tymczasem jedynem źródłem i dokumentem mówiącym o ich pochodzeniu, jest napis na autoportrecie Piotra Parlera, znajdującym się w kościele św. Wita w Pradze. Napis ten doskonale zachowany brzmi jednakowoż dosłownie:

Petrus Henrici Arleri de Polonia magister de Gemudia in Suevia. Ten pozornie zagadkowy napis wywołał w Niemczech, przed pół wiekiem poważne spory, rezultatem których cała biblioteka sprawy Parlerów wogóle, a Piotra Parlera w szczególności. Ostatni, uczonym niemieckim dużo krwi napsuł swem, tak otwartem przyznaniem się, że był synem — Henryka z Polski. Jakto, z Polski, — czyż być może, aby Polska wydać mogła podobnie genialnego architektę, rzeźbiarza, złotnika i cyzelera w jednej osobie? Polska, — Kraków? — Mój ty Boże, wszak na owe czasy, od lat stu dopiero pług niemieckiej kultury zaczął swą cywilizacyjną pracę na tej barbarzyńskiej niwie. Jakże można przypuścić, aby Polska zdobyć się mogła na eksport ludzi do Szwabskiego Gmund, Pragi i Fryburga? Kolonia, to co innego, Strassburg, o tak—aleć Kraków?!

Co jednak zrobić z nieszczęsnem przyznaniem się Parlera, że ojciec jego pochodzi z Polski? Jest rada. *P* to pomyłka, malującego napis rzemieślnika, który z litery *C* zrobił nieszczęśliwe *P*.

Tłumaczenie, że P winno być C, toć takie prawdopodobne! I tak z polskiego mistrza Henryka, z Polski pochodzącego, zrobiono na poczekaniu niemieckiego majstra z Cöln.

Stojąc przed laty przed podobizną tego wielkiego mistrza i wpatrując się w intrygujące mię słowo *Polonia* niejednokrotnie zadawałem sobie pytanie — czy interpretacya niemieckich historyków sztuki posiada jakie takie prawdopodobieństwo. Dziś pozwolę sobie podzielić się z czytelnikami uwagami, które od owej chwili mię niepokoją.

Oto zebrane moje spostrzeżenia nad Parlerami wogóle, a Piotrem Parlerem w szczególności.

Gdy po długich staraniach Jana Luksemburga w Avignionie, uzyskały Czechy samodzielną stolicę arcybiskupią w Pradze (w r. 1344), zapragnął syn i następca Jana, cesarz rzymski i król Czech i Niemiec, Karol IV. posiadać w swej stolicy katedrę, którąby pod względem wspaniałości dorównywała innym tego rodzaju budowlom ówczesnym. Karol IV., wychowany od siódmego roku życia w Paryżu na dworze francuskich Walezyuszów, opuszczając Francyę, zabrał ze sobą z Avignionu mistrza Mateusza z Arras, będącego naówczas prawdopodobnie na służbie papieża Klemensa VI. Mistrz Mateusz z Arrasu wykreślił plan katedry i kierował budową lat ośm, do śmierci, która dalszą jego czynność w r. 1352 przerwała.

Za jego życia wykonano chór prezbyteryum z wieńcem otaczających go kaplic. Również większa część strony południowej i według wszelkiego prawdopodobieństwa, później zamurowany portal południowy ściany transeptu były założone jeszcze przez mistrza z Arrasu. Po śmierci jego cztery lata prowadzili czterej duchowni zawiadowcy budowę, bez udziału kierującego architekty, a jedynie z pomocą podrzędnych majstrów. W sierpniu r. 1356 cesarz Karol, w czasie objazdu po Niemczech, zwiedził w Szwabskiem Gmünd, budujący się kościół św. Krzyża, przyczem poznał architektę tej świątyni Henryka Parlera i jego, młodszego o lat sześć, brata Piotra.

Ostatniego, pomimo jego lat młodych, liczył wówczas bowiem zaledwie 23 lat, powołał Karol na budowniczego tumu św. Wita do Pragi.

Mistrz Piotr zajął się niezwłocznie budową świątyni, usuwając błędy zawiadowców duchownych, i od roku 1356 do 12. lipca 1385 ukończył całe prezbyteryum.

Piotr Parler jako „szwab z Gmunden", mówi profesor Grueber: (Die Katedrale des heil. Veit in Prag, Techn, Blätter 1869) — należy do strassburgskiego cechu (Bauhütte) budowniczych. I czem katedra w Kolonii, katedra w Strassburgu stały się dla okolic nadreńskich średniego i górnego Renu, tem katedra św. Wita w Pradze stała się dla Czech i południowych Niemiec".

Piotr Parler był założycielem osobnej pragskiej szkoły budowniczych (Bauhütte).

Mistrz Piotr był twórcą i budowniczym mostu na Wełtawie, wykonał plany i kierował budową kościołów: w Kutnej Horze, Kolinie i innych miejscach.

Oprócz napisu pod wspomnianym portretem, gdzie się mianuje wyraźnie synem Henryka z Polski istnieją tablice erekcyjne w kościele w Kutnej Horze, Kolinie, i Pradze, które zowią go krótko magistrem z Gmund. Napisy w Pradze, Kutnej Horze i Kolinie, sprawy przynależności narodowej nie rozstrzygają. Najważniejszym zaś dowodem skąd pochodził, może być jedynie podpis pod własnym biustem przez siebie wykonanym a ten brzmi wyraźnie: *Petrus Henrici Arleri de Polonia magister de Gemudia in Suevia.* A więc Piotr syn Henryka z Polski.

Napis ten wywołał w Niemczech lat temu pięćdziesiąt, jak to wspomniałem — poważną burzę. Niemieccy pisarze, jak: Grueber, Lipke, Neuwirth i i. nie mogą przeboleć, że istnieje dokument, wiekiem niestarty, który mówi wyraźnie o wpływach Polski już w w. XIV. na zachód od Krakowa. Starają się więc tłumaczyć nieumotywowanemi argumentacyami, że P. czytać należy, jak C, — że to nie Polonia, lecz Colonia.

I w ten sposób mistrza Piotra, urodzonego z ojca Henryka, naszego rodaka — zowią dla odmiany mistrzem z Gmund, zrobiono mistrzem z Cöln, nie nazywając go jednak, jak sam chce, synem mistrza de Polonia. Aneksya gotowa; — szkoda dalszej dyskusyi. Od pół wieku przeszło we wszystkich podręcznikach i dziełach historyi sztuki i budownictwa w Niemczech, figuruje nasz Henryk ojciec Piotra, — jako Magister von Cöln. Nie mogąc sobie jednak dać rady z właściwościami architektonicznych motywów, jakie Piotr Parler i jego bracia wprowadzają do dorobku szkoły wrzekomo z Kolonii pochodzącej tworzą dla nich na poczekaniu osobną szkołę, którą, przez właściwą Niemcom skromność, nazywają: „*Gotik der Süddeutschen-Schule*". Na czem ta szkoła polega, o tem w dalszym ciągu niniejszego artykułu. — Dla uzupełnienia tej notatki o Piotrze wspomnę o jego, najniewątpliwiej krewnych, a prawdopodobnie rodzonych braciach — starszym Henryku, tym słynnym Henryku di Gamodia, architekcie katedry w Medyolanie i Janie z Gmund, twórcy katedry we Fryburgu w Bryzgowii. W chwili wizyty króla Karola IV. w Szwabskiem Gmund, zajęty był właśnie mistrz Henryk budową kościoła św. Krzyża, rozpoczętą w r. 1351. Rozwija on żywą, artystyczną działalność i musiał być znany ze swego talentu i wiedzy architektonicznej, jeżeli *La veneranda fabbrica del Duomo* w Medyolanie z Galeazzą Visconti na czele, powołuje go do napra-

wienia błędów, wykonanych przez poprzedników przy budowie słynnej katedry. Jego „jak gdyby przez Boga nam zesłanego“ — mówi Guidolo della Croce — wskazaniami ujętemi w formie pytań i odpowiedzi, kierują się architekci XV. wieku, przy dalszej budowie tumu. Henryk di Gamodia, miał być również twórcą wspaniałego klasztoru Certosa — obok Pawii.

Jan z Gmünd, mistrz monasteru fryburgskiego, zajęty był naprzód przez dwa lata przy budowie katedry w Bazylei, jako podmajstrzy, skąd został powołany do Fryburga, gdzie wnet zamianowano go dożywotnim budowniczym monasteru.

Ten Jan z Gmünd, jest najprawdopodobniej identyczny z Giovanni da Firimburg, który w roku 1391, jest inżynierem kierującym medyolańskiego tumu. I kto wie, może to on nakłonił Galeazzę, powołać swego zdolnego brata czy krewnego Henryka z Gmünd, dla usunięcia powstałych niedokładności w budowie świątyni.

Ta to właśnie trójca artystyczna, wprowadza w kłopot uczonych niemieckich, jak to powyżej zaznaczyłem.

Nie mogę zatrzymywać się na szczegółowych opisach dzieł Parlerów; przy innej sposobności mówić o tem będę. Praca moja, wzbogacona licznemi zdjęciami architektonicznemi, fotografiami ich dzieł, rozprószonych po Niemczech i Krakowie, uwzględnia wiele szczegółów, o których w zwyczajnym artykule dziennikarskim, jako zbyt zawodowych – zamilczeć muszę. Podam jedynie tylko to, co nawet dla nieobeznanego z architekturą czytelnika, łatwo zrozumiałem być może.

Tak Henryk, jak Piotr i Jan Parlerowie, synowie, jak chce dr. Robert Dohme*) jakiegoś tajemniczego Henryka von Cöln, — używają w rozwiązaniu rzutu poziomego chóru, właściwości — dla siebie charakterystycznej. W architekturze gotyckiej kościołów francuskich, jak: Notre Dame w Paryżu, katedr w Amiens i Soissons, niemieckich: Kolonii, Strassburgu, we Wiedniu i Pradze, oś głównej nawy kościoła pada w międzysłupie (intercolumnium) absydy prezbyteryum.

Temu międzysłupiu odpowiada jedna z wieńca otaczających kaplic.

Parlerowie operują stale dwoma właściciwymi sobie — motywami. Primo: oś nawy głównej wpada w naroże poligonu (wielokąta), a tem samem w filar odporny sklepienia prezbyteryum, w kaplicy zaś oś leży w intercolumnium. Secundo: oś nawy głównej leży w międzysłupiu, przyczem znowu ściana działowa kaplic, otaczających prezbyteryum wpada w oś nawy głównej.



Ks. ANNA,
królowa Czech, cesarzowa Niemiec, żona Karola IV. luksemburskiego, córka Henryka II. księcia na Świdnicy i Jaworzu, siostra Jadwigi, żony Kazimierza wielkiego, króla polskiego.

Skutkiem wprowadzenia tych motywów — rozwiązanie parlerowskie absyd i kaplic, tak zewnątrz, jak i na wewnątrz zyskało na malowniczości. „Te motywa“, mówi Dohme „są ulubione, a jak wszelkie dane za tem przemawiają, nawet wynalezione zostały w rodzinie mistrza kościoła świętego Krzyża w Gmund“. Tych motywów nie zna Francya, Niemcy północne, a tem mniej Kolonia, skąd rzekomo Henryk Parler, ojciec artystycznej trójcy miał pochodzić. Używają go więc, w pierwszym, cytowanym przezemnie powyżej motywie Henryk Parler, przy budowie chóru kościoła w Gmünd, a drugi stosuje Jan z Fryburga — w budowie tamtejszego monasteru, Piotr zaś używa system Henryka, w kościele św. Bartłomieja w Kolinie, a system Jana, w Kutnej Horze. Natomiast tak Piotr, jak i Henryk używają innej jeszcze, wspólnej właściwości, nieznanej również na ziemiach niemieckich, a mianowicie: w osi zetknięcia się murów kaplic nie dają filaru odpornego, przenoszącego ciężar na zewnątrz, lecz przestrzeń, zawartą po-

*) Geschichte der deutschen Baukunst Dr. Robert Dohme. – Berlin 1885.

między trójkątem poligonu wypełniają miąszem muru, kryjąc w ten sposób w jego wnętrzu filar odporny ściany działowej kaplicy. Te motywa są charakterystyczne dla dzieł architektury Parlerowskiej w Czechach i południowych Niemczech, nic też dziwnego, że Niemcy, skwapliwie je pochwycili, upatrując w nich motywa specyalnej, rzekomo południowo-niemieckiej szkoły gotyckiej.

Zadanie ułatwione ogromnie. Wszak wszystkich trzech nazywają współczesne akty i tablice erekcyjne, — majstrami von Gmund. Cieszą się więc Niemcy posiadaniem Henryka, majstra z Gmünd, Piotra z Gmünd i Jana z Gmünd, rdzennymi swymi rodakami i to w wieku XIV., który równocześnie widzi w Pradze, Macieja z Arras, zaś Erwina w Strassburgu, ucznia Jana de Chelles również Ervina w Ratyzbonie, — Semekę ucznia paryskiej szkoły budowniczych w Halberstadzie i innych francuskich budowniczych i rzeźbiarzy w XIII. w.

* * *

Zapiski miejskie krakowskie świadczą, że Piotr Parler w r. 1394 — przebywał w Krakowie, wykonując tu znaczne prace dla kościoła Panny Maryi.

W r. 1392 był tutaj brat Piotra, może rodzony, a może stryjeczny — Henryk Parler. Może to wprost z Krakowa w tym samym roku wyjechał pod słoneczne niebo Włoch, by naprawić błędy kolegów włoskich, powstałe przy budowie tumu medyolańskiego. Czy tych dwóch obywateli miasta Gmünd — ciągnęły do Krakowa jedynie zyski materyalne, jakie za roboty otrzymać mieli? Nietylko widoki zysku ciągnęły ich do Krakowa, ale tradycya sztuki, którą ponieśli hen, do dalekiego Gmünd, do Kutnej Hory, do Fryburga. Kolebka ich stała blizko Wawelu, blizko katedry, blizko sarkofagu Łokietka, tych monumentów, które wyszły z pod ręki genialnego, chociaż nieznanego po imieniu twórcy katedry.

Spojrzmy na wątek architektoniczny chóru katedry św. Wacława na Wawelu. Ten sam system, jaki widzieliśmy na kościołach w Gmünd, Kutnej Horze, Kolinie i Fryburgu — jest tutaj reprezentowany w całej pełni.

W osi głównej nawy katedry leży stopa sklepienia absydy, wraz z wzmacniającym charakterystycznym dla budownictwa Parlerów, filarem odpornym.

Prezbyterium katedry, zakończone jest prostolinijnie, a nie poligonalnie, a to dla tych przyczyn, aby nie zmniejszać już i tak zbyt szczupłej przestrzeni przy wielkim ołtarzu, tak potrzebnej dla ceremoniału koronacyjnego. Układ jednak sklepienia nad ołtarzem głównym rozwiązano tak, jakgdyby nie było ono założone nad prostokątem, lecz w rzucie poziomym — było poligonem. Motyw Kutnej Hory, motyw kościoła św. Krzyża w Gmund; oś nawy głównej katedry pada w naroże idealnego poligonu, zarysowanego na sklepieniu absydy prezbyterium.

Katedra na Wawelu jest prototypem kościołów, powstałych w kilka i w kilkanaście lat po nich w Gmünd, Kutnej Horze, Kolinie i Fryburgu. Jeżeli, jak mówi Dr. Dohme — „motyw architektoniczny, użyty na kościołach w Kolinie, Kutnej Horze i Fryburgu — został wynaleziony w rodzinie Parlerów“, to ten sam istniejący, a opisany przezemnie motyw architektoniczny katedry na Wawelu przypisać musimy tejże samej rodzinie.

Zapytajmy się jednak, czy twórcami mogliby być Henryk, lub Piotr Parlerowie?

Henryk, gdy rozpoczynał budowę kościoła w Gmünd miał lat 29, — młodszy od niego o lat 6 — Piotr, liczył lat 23, gdy go w r. 1356 powołano do Pragi.

Prezbyterium katedry i kaplica Łokietka powstały w czasie od 1320—1349 r. W tym czasie mógł tę pracę wykonać ich ojciec, lub ktoś bardzo blizki w rodzinie. Tym motywem nadającym odrębność w dyspozycyi i układzie rzutów kościelnych, twórcy katedry na Wawelu, tak Henryk, jak Piotr i Jan, operują tradycyjnie. Ukrywanie szkarp w miąszu muru, w kościołach w Kutnej Horze i Kolinie — przejęli oni również z tradycyi rodzinnej, jaką wynieść jedynie mogli z Krakowa.

Czem katedra św. Wacława na Wawelu dla kościołów przezemnie powyżej wymienionych, tem są znowu na odwrót pomniki Przemyślidów, Ottokara I, i Ottokara II., tumu św. Wita w Pradze, notorycznych dzieł Piotra Parlera — dla sarkofagu zwycięzcy pod Płowcami.

Twórca katedry jest niewątpliwie autorem i sarkofagu Łokietka.

Pomnik Łokietka jest piękną współczesną pracą rzeźbiarską, jak słusznie mówi Essenwein.

Postać króla, o rysach Piasta, leży w długiej tunice z koroną na głowie, z berłem i jabłkiem państwa na prostokątnej tumbie. Głowa króla spoczywa na poduszce, nogi wsparte na konsoli, na polach, ujętych śródłęczami ścian bocznych tumby, pomieszczone są bolejące nad śmiercią króla figury.

Postać króla naturalistycznie pojęta, mogła być jeszcze za życia, zdjętym portretem, a przemawia za tem pełna dobroduszności twarz królewska. Głowy i twarze skarżących się stanów, przypominają rysami twarzy — typy francuskie. Twórcą pomnika, — nie mógł być Niemiec.

Współczesnej sztuki rzeźbiarskiej niemieckiej, mimo istnienia rzeźby w Niemczech, nie ma. Schyłek wieków średnich, to tryumfalny pochód sztuki francuskiej, tak w budownictwie, jak w rzeźbie, po Europie zachodniej i środkowej. Dyspozycya pomników obu Przemyślidów w Pradze, tak w układzie figur, jak i w tumbach jest identyczną z sarkofagiem krakowskim, lecz w wykonaniu pomniki Ottokarów czeskich nie stoją na wyso-

kości pomnika Łokietka. Są one w przeciwieństwie do pomnika tego – surowo wykonane o zimnych profilach gzemzów i cokołu a szczegóły nie wyzyskano tak artystycznie, jak to widzimy na sarkofagu Łokietka. Jako rzeźbiarz ustępuje Piotr Parler twórcy pomnika krakowskiego.

Dlaczego Piotr Parler nazwał się na portrecie synem Henryka z Polski? Bardzo prosty wniosek: Z Gmündem nic go nie wiązało, że brat jego budował w tym czasie kościół, i że mógł być przy budowie zajęty, ba, że został tam majstrem, toć nie mogło być powodem do przyjęcia tytułu syna Henryka de Suevia.

Przyjęcie zaś nazwy syna Henryka z Polski miało i musiało mieć dla niego powody głębszej natury niepozbawione uroku powagi. W Polsce bowiem, jeżeli nię ojciec, to może stryj wykonał dzieło architektoniczne, które daleko pozostawiało poza sobą prowincyonalne kościoły, bo to nie zwyczajny kościół lecz katedra, w której królów wielkiego narodu koronują.

A używa zaszczytnej widać dla siebie nazwy syna „Henrici de Polonia", dlatego bo tu pod okiem ojca, czy stryja, od zarania swego życia, kuje w kamieniu, ucząc się sztuki rzeźbiarskiej. Tu obeznaje się wraz z braćmi, z tajemnicami rytmiki stopy krakowskiej, jak nie mniej zapoznaje się i przejmuje charakterystyczny parlerowski typ poziomego układu świątyń. Tu również mógł otrzymać ostrogi podmajstrzego i jako taki puszcza się na wędrówkę artystyczną po Europie. Zawadziwszy o Gmünd na budowie brata Henryka, ma szczęście zetknąć się z drugim słowiańskim mecenasem sztuki, czeskim królem i cesarzem św. imperyum rzymskiego. Niemiec z urodzenia, lecz Francuz kulturą i obyczajem, na tronie Czech, Karol IV., syn zwolennika kultury, w której obronie zginął w krwawej bitwie pod Crecy, — zabiera z sobą do Pragi, którą „złotą" mieć pragnie — Mateusza z Arassu, a po tegoż śmierci, przywołuje Piotra, syna Henryka z Polski, po to jedynie, aby ci dla miłości pp. Dohmych, Grueberów, Neuwirtów i Lipkich — utworzyli na motywach francuskich i krakowskich nową szkołę gotyku południowo-niemieckiego.

Przepiękna palma przecinająca lotnym pniem swoim ścianę poza wielkim ołtarzem, o przepysznych liściach żeber zawieszonych na sklepieniu chóru katedry, motyw nieznany w dziełach Europy w pierwszej połowie XIV. wieku, mówi do nas hieroglifami kamiennego języka — gdzie stała również kolebka wielkiego ojca Parlerów. Ten motyw urodził się w Krakowie.

Vestphalia czy Polonia?

Sądząc z rzutu poziomego prezbyterium katedry — dochodzimy do wniosku, że pierwotnie katedra miała być pięcionawową, — świadczy za tem ujęcie chóru dwukrotnym ambitem. Jakie powody skłoniły następców Nankiera do odstąpienia od pierwotnej myśli, nie wiemy. Z układu rzutu dowiadujemy się, że plan katedry zgodny jest w najdrobniejszych szczegółach z układem świątyń cysterskich. Gniazdami, skąd na Polskę rozchodziło się w zaraniu naszego cywilizacyjnego życia nowe światło, sztuki budowniczej były klasztory w Lubuszy, Jędrzejowie, Trzebnicy, Lądzie, Mogile pod Krakowem, Szczyżycach, Ludźmierzu i indziej.

Ze szkoły mniszych artifices zakonu francuskich Cystersów wyszedł polski architekt, — twórca katedry na Wawelu, twórcą nieistniejącego dzisiaj kościoła W. W. Świętych w Krakowie, na osi nawy którego leżało znane nam z Kolina naroże poligonu, — wreszcie twórca małego chóru katedry we Wrocławiu.

Mały chór tej ostatniej jest niczem innem jak tylko dosłownem powtórzeniem rzutu poziomego, skarpy odpornej w osi nawy głównej, tudzież systemu wnękowego sklepienia, motywów jakie widzimy w kaplicy ongiś grobowej Łokietka a dzisiaj t. z. maryackiej na Wawelu.

Ten mały chór wrocławskiej katedry wykonać mógł jedynie twórca katedry na Wawelu z polecenia Przecława z Pogorzeli biskupa wrocławskiego (1341 do 1376) architekt i rzeźbiarz w jednej osobie. W tej samej kaplicy podobnie jak ongiś Łokietek na Wawelu spoczywa tumba z leżącą na niej figurą biskupa w infule i z pastorałem w ręku. Całość o charakterystycznym dla parlerowskiej rzeźby układzie draperyi ornatu i naturalistycznem traktowaniu głowy i rąk. Toż samo parlerowskie ostre cięcie włosów, ten sam półuśmiech snem wiecznym spowitej postaci. (Por. płytę grobową Oczka z Wlaszimu katedry św. Wita w Pradze wykonaną przez Piotra Parlera). Jeżeli, jak słusznie zauważa nasz znakomity uczony Wojciechowski, — pomnik Łokietka wykonać mógł jedynie twórca katedry, to nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Przecław Pogorzelski zawezwał z Krakowa znanego sobie może osobiście, a może z opowiadań swego poprzednika na stolicy krakowskiej i wrocławskiej Nankiera, twórcę katedry, aby mu tenże za życia zbudował grobową kaplicę na wzór krakowskiej, dla pomieszczenia w niej tumby ze swoim konterfektem i ze swemi zwłokami.

Że twórca katedry na Wawelu, kościoła WW. Świętych w Krakowie i małego chóru we Wrocławiu nie pochodził ze Szwabii a tem mniej z Westfalii, a nawet i Francyi, lecz z Polski, przemawia za tem pewna pozorna nieudolność w operowaniu stosunkami szerokości środkowej nawy do jej wysokości, uderzająca szczególnie w poprzecznym przekroju świątyni.

Ta pozorna nieudolność jest właściwą cysterskim budowlom owego czasu. Źródło tej rzekomej nieudolności powiedziałbym lękliwości w zbytniem rozwinięciu się w kierunku pionowym leży w tem, że nowe pierwiastki, jakie w dorobku architektury romańskiej pojawiły się we Francyi już w czwartym dziesiątku w. XIII.,

były dalekiej Polsce prawie w sto lat później zupełnie nie znane.

Twórca katedry Henryk Parler nie znając francuskich szkarp odpornych, zapomocą których część ciśnienia sklepień przerzucić można ponad nawami bocznemi na dalsze ściany ambitów — nie wyciąga murów nawy głównej zbyt wysoko, aby nie osłabiać je na przyjęcie ciężaru sklepień. Że ta ostrożność twórcy katedry była najzupełniej uzasadnioną, okazało się to w kilkadziesiąt lat później, gdy z powodu zarysowania się sklepień, musiano pospiesznie (ok. 1400) szkarpy zewnętrzne wzmacniać odpornicami, przerzuconemi ponad nawami bocznemi. Gdyby Essenwein wiedział, że te odpornice są dodatkiem późniejszej epoki, — jestem przekonany, że wyrok jego pod adresem autora katedry wypadłby zupełnie inaczej. (Essenwein— Die Mittelalterlichen Kunstdenkmale d. St. Krakau). Henryk Parler nie znał motywu odpornic, przenoszących część ciężaru sklepień na ściany naw bocznych, — dopiero synowie jego Henryk, Piotr i Jan zapoznają się z tym nowym dla siebie wątkiem architektonicznym na budowie tumu św. Wita i w pracowni mistrza z Arrasu.

Oni jednak ojcowskiego motywu nie zarzucają lecz wzbogacają dorobek rodzinnej twórczości, nieznanemi Henrykowi nowymi elementami. Czy zagadkowy Vilandus, potomek może tych pierwszych wallońskich osadników na ziemi szląskiej z pierwszej połowy XII. w., a twórca pomnika*) Henryka IV. księcia wrocławskiego i krakowskiego tudzież twórca kościoła św. Krzyża we Wrocławiu (1288—1295) nie jest ojcem Henryka, którego na cześć swego piastowskiego mecenasa nazwałby jego imieniem, nie czas sądzić. — Bystre spostrzeżenie Prof. Wojciechowskiego (Katedra na Wawelu) sprawę tę posuwa daleko naprzód.

Bo kto wie, czy bliższe badania nad architekturą katedry wrocławskiej i kościoła św. Krzyża, nie da nam pewnych danych do wyświetlenia kwestyi pochodzenia dynastycznej rodziny lapicydów parlerowskich. Operowanie przez twórcę katedry na Wawelu miarą krakowską,**) a nie paryską a tem mniej hamburską lub brunświcką, mniejszą zaledwie o $^1/_2$ milimetra od miary budowniczej wrocławskiej przemawiałoby za szląskiem pochodzeniem twórcy katedry.

W szeregu portretów królów, cesarzy i książąt, z domu Przemyślidów i Luksemburgów w tryforium św. Wita w Pradze — zwraca uwagę swą niesłychaną subtelnością wykonania i portretową dokładnością biust cesarzowej Anny, księżniczki Świdnickiej, córki Henryka II. księcia na Świdnicy i Jaworzu — a trzeciej żony cesarza Karola IV. Gdy inne portrety wykonane są według z góry jak gdyby przyjętego szablonu; gdy portrety takiego Jana z Luksemburga króla Czech i jego syna Karola IV. są wykonane z pewną niedbałością i lekceważeniem modela— to przeciwnie portret Anny, jak przyznaje zupełnie słusznie Alfred Stix (Die Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte) Piotr Parler „mit besonderer Liebe ausgearbeitet hat“. Pan Stix — nie rozumie genezy, dlaczego Parler z taką szczególną miłością opracowuje portret interesującego modelu, we wszystkich częściach torsu z całą ścisłością realizmu, zwykle na innych portretach pobieżnie traktowanego. — P. Stix nie wie o tem. że ta „miłość“ do córy wielkiego rodu Piastów siedzących na tronach książęcych na Szląsku, królewskich w Polsce — miała doniosłe przyczyny. — Pierwszym i drugim ród Parlerów miał wiele — bardzo wiele do zawdzięczenia — Piastowicze szląscy i krakowscy zwykłych artifices murorum cysterskich, podnieśli do godności nadwornych budowniczych, naprzód książąt — potem królów, wreszcie cesarzy św. Imperyum. Ten biust księżniczki szląskiej jest niewątpliwie z natury zdjętym portretem; widać, że Parler poświęcić musiał wiele czasu dla modelki w cesarskiej koronie. A może do pracowni mistrza ciągnęła Annę jeszcze i inna przyczyna — może tam w zacisznej pracowni, w języku Piastów — słuchała opowiadań o losach rodziny Parlera, śniąc o drogiej ojczyźnie wielkich Bolesławów, Chrobrych, Śmiałych, Krzywoustych...

Wykonanie staranne portretu mieć musiało głębsze powody.

I ten portret ma inne jeszcze, zdaniem mojem, znaczenie dla naszej sztuki, dla sztuki narodowej polskiej XV. wieku.

Ta Piastowiczówna szląska jest prototypem madonn Stwoszowskich schyłku XV. wieku Porównanie szlachetnie narysowanej, główki o energicznej naprzód wysuniętej dolnej szczęce — o prześlicznie sklepionem czole słowiańskiej córy, a cesarzowej z rodu Piastów, — z główką o nieskończenie tragicznym wyrazie Madonny norymberskiej, nasuwa przypuszczenie, że naszemu Witowi Stwoszowi znaną być musiała Galerya typów tryforyum św. Wita.

Lapicydzi piastowiczów szląskich i królów Wacława, Łokietka i Kazimierza, cesarzy Karola i Zygmunta, rzeźbiarze i architekci, Vilandus, Henryk starszy, Henryk, Piotr i Jan wnukowie, Wacław z Pragi i znowu Jan prawnukowie — wspaniały poczet wystarczający na wypełnienie nie jednej karty historyi sztuki.

Też same motywa mówią zarazem kto był autorem kościoła Maryi Panny, Bożego Ciała i św. Katarzyny w Krakowie. Parlerzy Piotr i Henryk, jak nas informują zapiski, dostarczali do pomienionych kościołów rzeźbiarskie dzieła. Czyżby będąc sami potężnymi władcami miary paryskiej, będąc twórcami osobnej Colegium murorum pragskiej, której wyzwoleńcy idą daleko na zachód bo do

*) Sprawą pomników wrocławskich i zabytków architektury, parlerowskiej na Szląsku jak w Nissie, Zgorzelcu, Gurowie i indziej, zajmuję się w osobnej rozprawie.

**) Miara krakowska liczyła 0·288 m.

Strassburga, aby ponieść zdobycze swojej wiedzy, której ojcem wielki Piotr Parler, — zadowolić się musieli podrzędną dostawą rzeźbiarkich dzieł. Nie, — raz jeszcze — nie. — Idźcie spojrzeć na kaplicę Maryacką, której sklepienie rozwiązano jak w katedrze, popatrzcie na układy rzutów kościołów Panny Maryi, św. Katarzyny i Bożego Ciała, — a staje przed wami rozwiązanie zagadki i odpowiedź:

Współautorami projektów i wykonawcami kościołów NP. Maryi, św. Katarzyny i Bożego Ciała są Henryk starszy, Henryk młodszy i Piotr Parlerowie. Henryk i Piotr rozpoczęte przez starego ich ojca dzieła kończą (zakrystyę kościoła P. Maryi, kończy Piotr w r. 1399) i ozdabiają.

O tem jednak później, i tak za wiele miejsca zająłem, jak na informacyjny artykuł.

Jestem szczęśliwy, że mi dano pierwszemu w Polsce wykazać w tym skromnym artykule nikłość argumentacyi uczonych niemieckich, jakoby Piotr Parler był synem Henryka Parlera z Kolonii.

Argument, podany przez Piotra Parlera, mianującego siebie wyraźnie synem Henryka z Polski, — poparłem jedynie dokumentami, pisanymi w kamieniu, przez niego i jego najbliższych.

Od Krakowa, poprzez Gmund, Pragę, Kutną Horę, Kolin, Fryburg, Medyolan, Certosę idą ślady ich działalności, czynów ich ducha.

Dla wielu to droga bez powrotu. Szedł nią malarz Jan Polak pierwszy polski monachijczyk XV. w. poszedł i nie wrócił; szedł wielki Wit Stwosz i pozostał przykuty do norymberskich murów tragedyą swojego życia; szli Ziarnko lwowski, Mateusz z Bochni, bracia Lubienieccy— Kucharski w wiekach następnych i nie wrócili.

Szli ze znakami pierwszego konsula Maćki, Bartki wiślanych pól dzieci, szli by ginąć za obcą sprawę hen na wyspie Pana*); szły legie z orłami cesarstwa, własne orle loty w sercu mając, — szły, znacząc swój pochód Sommosierrą, Saragossą, Tudelą, Walencyą, szły — by zginać na śnieżnych polach Moskwy, Berezyny i nurtach Elstry.

I tymi szlaki podążyli Czachórscy, Siemiradzcy, Kozakiewicze, Kowalscy, Jaroszyńscy, Brandty.

*) San Domingo.

I kto wie, może za lat sto lub trzysta trzeba będzie rewindykować Stasiakowi XXII. wieku i tę serdeczną naszą własność i tych mistrzów z Monachium i Rzymu?

Maszże ten zawistny los wygnańców być tragedyą orląt świętej... tej w grobie?

Przebaczcie, odbiegłem na chwilę od sprawy Parlerów.

Zreasumowawszy spostrzeżenia o właściwościach architektury parlerowskiej w Polsce, Czechach i Niemiec południowych, zapytajmy się, czyż ostać się może nazwa sztuki gotyckiej, rzekomo południowo-niemieckiej?

Czyżby nie lepiej było, mówiąc o niej, mówić o wpływach krakowskiej szkoły architektonicznej na południowe Niemcy? Albo wreszcie używając metody niemieckiej— nazwać południowe Niemcy i Czechy— domeną sztuki francusko-polskiej już w XIV. wieku.

Literatura:

Oprócz dzieł cytowanych w tekście — sprawy poruszone przezemnie w niniejszym artykule omawiają następujący autorzy:

Adler: Das Münster zu Freiburg. Deutsche Bauzeitung 1881. Robert Dohme: Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1885. D. W. Bode: Geschichte der Deutschen Plastik. Franz Bock: Die In schrieften und Büsten der Gallerie im Dome von St. Veit zu Prag — Mitteilungen zur Erforschung und erhaltung der Baudenkmale. — Band II, 1857. Baumeister Woas: Mittelalterliche Baudenkmale in Breslau und in Thorn — Allgemeine Bauzeitung. — 1863. Mohrmann: Lehrbuch der Gotischen konstruktionen — von Ungewitter. 1901. Lutsch: Schlesische Kunstdenkmäler. Feliks Kopera: Historya architektury, Rocznik krakowski 1909. Madl: Porträtbüsten im Triforium des St. Veits-Domes zu Prag. — Prag 1894. Neuwirth: Peter Parler von Gmünd. Podlaha i Kamillo Hilbert: Kral. hlavni mésto Praha i Hradčany I. Metropolitni chrám sw. Vita. Praha 1906. Łuszczkiewicz: Kościoły romańskie w Polsce. Neuwirth: – Prag. Wojciechowski: Kościół katedralny w Krakowie i t. d.

Lwów w grudniu 1911.

Inż. *Jan Tarczałowicz,*
Architekta.



ZAMEK GRIPSHOLM.

POLSKIE PORTRETY W SZWECYI.

Na zachód od Sztokholmu, nad malowniczym brzegiem melarskiego jeziora, wznosi się jeden z najpiękniejszych zbytków szwedzkiej architektury — zamek królewski Gripsholm. Zbudowany z czerwonej cegły, w stylu ranesansu skandynawskiego, tworzy olbrzymi, trzypiątrowy gmach w kształcie nieregularnego sześcioboku, z obszernym dziedzińcem wewnątrz i z czterma potężnemi basztami po rogach.

Zbudował go w r. 1537 Gustaw Waza z materyału uzyskanego z rozebranych w sąsiedztwie klasztorów katolickich i przebywał w nim często. Po jego śmierci był zamek świadkiem niezwykłych tragedyi w rodzinie królewskiej. Tutaj Eryk XIV. więził przez lat cztery swego brata Jana, księcia finlandzkiego, ożenionego z Katarzyną Jagiellonką, siostrą króla Zygmunta Augusta. Tutaj wtedy dnia 20. czerwca 1566 r. powiła Katarzyna syna Zygmuta, który w r. 1587 zasiadł na tronie polskim, jako Zygmunt III. Tutaj następnie sam Eryk XIV., pozbawiony tronu w jeszcze cięższem trzymany był przez brata więzieniu, które dotąd pokazują ciekawym.

Wielki Gustaw Adolf tutaj otrzymał pasowanie rycerskie.

Gustaw III. († 1792) upodobawszy sobie zamek gripsholmski odnowił go, przyozdobił i mieszkał w nim często urządzając wspaniałe przyjęcia i zabawy.

Obecnie od lat stu zamek nie jest zamieszkały, lecz utrzymany starannie służy na galeryę portretów historycznych. W stusześćdziesięciu salach i innych ubikacyach, mieści się ich blisko dwa tysiące sztuk. Jest to więc jeden z największych tego rodzaju zbiorów w Europie.

Złożyły się nań cztery wieki.

Dla Szwecyi przedstawia nieocenioną wartość historyczną. Obok postaci królów i członków ich rodzin — nie brak tu żadnego z zasłużonych Szwedów, który z historyi swego kraju wybitniejszą odegrał rolę. Drugą większą może nawet część zbiorów tworzą portrety królów, książąt i mężów znakomitych wszystkich państw europejskich od końca XV. wieku.

Dostały się one tu nie drogą łupów, zabranych siłą zwycięzkiego oręża, jakich mnóstwo po innych zbiorach szwedzkich, ale jako dary współczesnych panujących dla królów szwedzkich. W ten sposób powstał zbiór, którym Szwecya słusznie się chlubi, a cudzoziemiec ogląda go z podziwem.

Zbiór ten nie jest obojętnym dla Polaka. Obok portretów wielu postaci związanych pośrednio z naszą historyą, nie brak w nim portretów bezpośrednio obchodzących Polskę. I z Polski bowiem płynęły od królów w podarunku ich portrety, które dotąd zachowały się nienaruszone.



JAN KAZIMIERZ
(z zamku w Gripsholm).

Jest ich razem trzydzieści, z tego królów, ich rodzin itd. dwadzieścia ośm.

Według notatek robionych na miejscu w roku 1897, przedstawiają one następujące osoby:

Chronologicznie najstarszym jest mały portrecik, oznaczony Nr. 607, przedstawiający króla Kazimierza Jagiellończyka (1447—1492) z żoną Elżbietą († 1505).

Po nim idzie portret (Nr. 916) Barbary Jagiellonki († 1535), córki Kazimierza Jagiellończyka a żony Jerzego, księcia saskiego.

W sali, w której w XVI. wieku zbierały się Stany szwedzkie, zwraca na się uwagę duży, współczesny portret (Nr. 570), króla Zygmunta I. (1506—1548), w całej postaci.

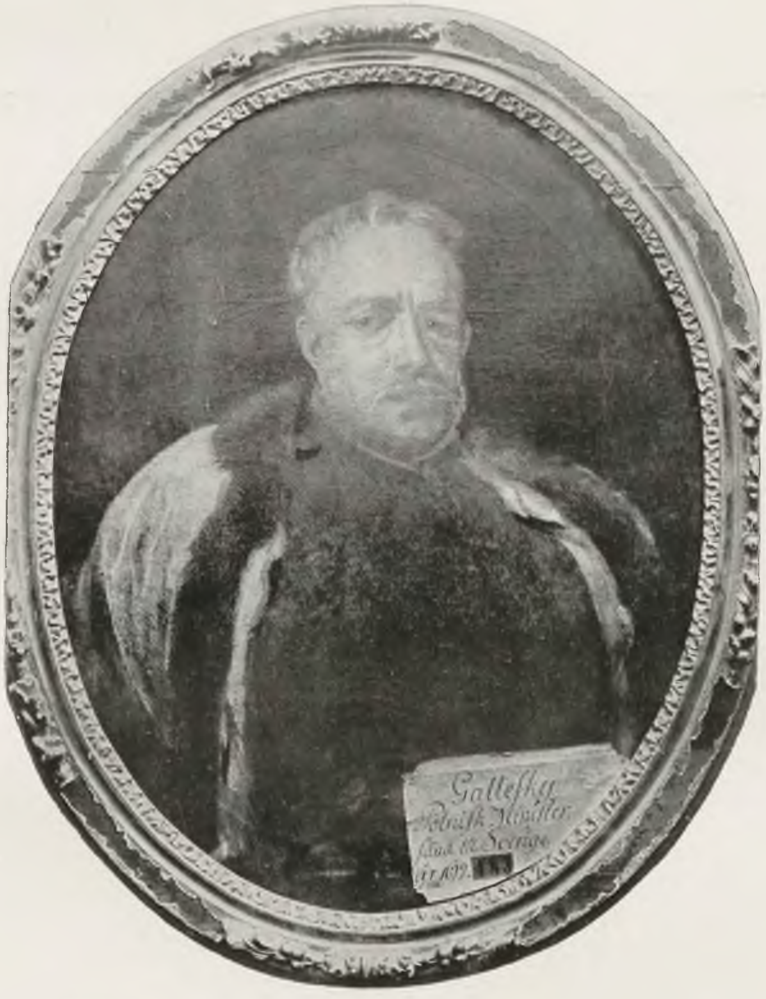
Król Zygmunt August, nie ma tu swego portretu, jest tylko portret (Nr. 1654), jego siostry Katarzyny Jagiellonki († 1583), która w murach tego zamku dzieliła więzienie męża.

Zygmunta III. (1587—1632) istnieją w zamku trzy portrety (Nr. 405, 1421, 1550), z których pierwszy najlepszy jest pędzla malarza Pascha. Przedstawia króla w całej, naturalnej postaci i wisi w sali audyencyonalnej.

Portretu króla Władysława IV. brak. Natomiast jest dobry portret (Nr. 1417) pierwszej jego żony Cecylii Renaty († 1644).

Mamy również dwa portrety (Nr. 1270, 1273) jego brata, nieszczęśliwego króla Jana Kazimierza (1648—1668). Oba przedstawiają króla w całej postaci, naturalnej wielkości. Pierwszy w stroju szwedzkim, drugi, co należy do rzadkości, w stroju polskim. Ostatni (ob. rycinę) z tego właśnie względu, jak również z powodu wartości artystycznej, na szczególniejszą zasługują uwagę.

Król odziany w długi, bogaty, adamaszkowy żupan, zapięty na piersiach szeregiem złocistych guzów. Biodra opasane jedwabnym pąsowym pasem. Na ramionach ciężka, futrzana delia, spięta pod szyją kosztowną agrafą i zarzucona w tył. Na piersiach przez delię łańcuch z złotem



FRANCISZEK GAŁECKI,
wojewoda poznański.

runem. Ręka prawa, trzymająca krótką laskę marszałkowską, wsparta na biodrach, lewa na rękojeści szabli. Twarz pełna wybitnego wyrazu. Na głowie, czapka futrzana nasunięta w tył z pióropuszem nad czołem. Buty żółte. Obok na stole królewska korona i berło. Tło tworzą kolumny krużganku. Jest to niewątpliwie jeden z najlepszych portretów tego króla. Malarz niewiadomy.

W ciągu dalszym mamy portrety obu Sasów: Augusta II. (1698—1733) w starszym wieku (Nr. 1280) i drugi (Nr. 1183) jego żony Krystyny († 1727).

Augusta III. (1733—1763) w młodym wieku (Nr. 1286) i jego żony (Nr. 1182) Maryi Józefy († 1757) pędzla Silvestre'a.

Wszystkie cztery przedstawiają wymienione osoby w wielkości naturalnej po kolana.

Najliczniejsze są portrety króla Stanisława Leszczyńskiego († 1766) i jego rodziny, będące pamiątką tych serdecznych stosunków, jakie łączyły króla-filozofa z bohaterskim Karolem XII.

Przedewszystkiem samego króla Stanisława mamy cztery portrety (Nr. 24, 25, 36, 1588), z których pierwszy i czwarty dobrego są pędzla. Pierwszy przedstawia go w całej naturalnej postaci, w zbroi i w peruce, ostatni (ob. rycinę) w stroju wojskowym, jakiego używał Karol XII. tj. oficera dragonów szwedzkich.

Portret ten jedyny w swoim rodzaju polecił król Stanisław wykonać niewątpliwie dla przypodobania się swemu protektorowi i przyjacielowi, jakim był Karol XII.



KRÓL' STANISŁAW LESZCZYŃSKI.

Dziewięć dalszych portretów przedstawia członków rodziny króla Stanisława, przeważnie popiersia.

Z nich siedem wykonanych zostało, jak wskazują sygnatury, przez bliżej nieznanego malarza I. Starbusa.

W szczególności przedstawiają one:

Annę z Jabłonowskich Leszczyńską, matkę króla. Dwa portrety (Nr. 28, 482).

Katarzynę z Opalińskich Leszczyńską, żonę króla. Dwa portrety (Nr. 1186, 1293).

Annę Leszczyńską († 1717), córkę króla. Dwa portrety (Nr. 29, 1292).

Maryę Karolinę Leszczyńską († 1778) córkę króla i żonę Ludwika XV. Trzy portrety (Nr. 20, 54, 1190). Ostatni pędzla mal. Nattier.

Poczet polskich królewskich portretów kończy piękny portret (Nr. 671) króla Stanisława Augusta (1764—1795) wiszący w okrągłej „sali Gustawa III.“ Przedstawia króla w stroju koronacyjnym, w całej naturalnej postaci w pozycyi nadanej mu przez Bacciarellego i prawdopodobnie przez niego tu także wykonany.

Pozatem przechowuje galerya gripsholmska jeszcze dwa portrety:

Gałeckiego Franciszka (Nr. 483), wojewody poznańskiego, posla polskiego do Szwecyi w r. 1699 i niedołężnego komendanta Lwowa z ramienia Augusta II. w czasie zdobycia tego miasta przez Szwedów w 1704 r. Popiersie w owalu. Na czerwonym żupanie delia podszyta gronostajami.

Mazepy Jana, († 1709), hetmana kozackiego. Popiersie. Malowidło współczesne (Nr. 497).

Krótka ta notatka niech będzie wskazówką dla przyszłego badacza tych zabytków, z których niejeden zasługuje na bliższe zbadanie i publikacyę.

Dr. Aleksander Czołowski.



LEON KAPLIRSKI.
„Obrona Częstochowy“.
Galerya Nar. m. Lwowa.

KAZIMIERA MAŁACZYŃSKA.



KAZIMIERA MAŁACZYŃSKA.

Lat temu kilkanaście... W borze, na skraju lasów, o kilkudziesięciu tysiącach morgów, nad strumieniem, co w kaskadach leciał do Prutu, stała willa. W plecach bór świerkowy, przed gankiem połonina i widok na okrągłe, zielone po same szczyty, śliczne, ale w tej stronie monotonne wschodnie Karpaty. Bór szumiał, potok huczał, zachód był cudny.

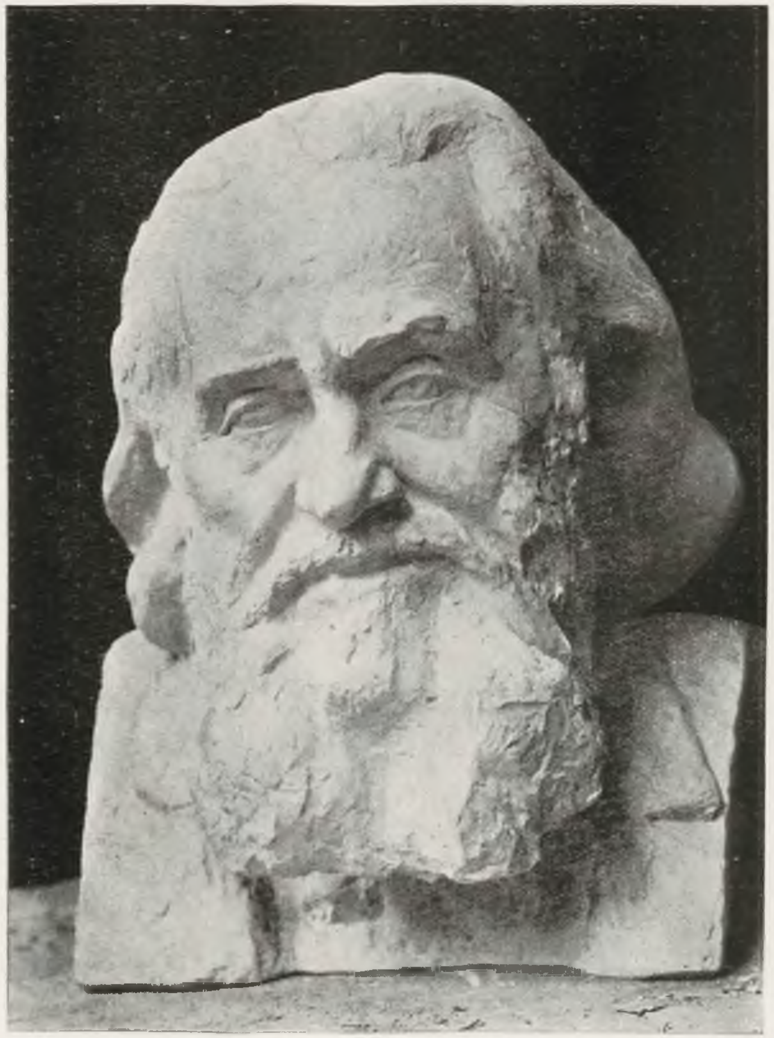
Poznałem tam p. Kazimierę Małaczyńską. Malowała, pamiętam, impresye leśne, pełne cudów karpackiej przyrody, pełne barw, płomienne od zachodów. Widzę jeszcze całe mnóstwo szkiców, utkwiły w pamięci sypiące się dukaty złota przez witraże świerkowych tumów na szmaragdowe mchy — to znów świat huculski, białe gugle i czerwone werety.

A chociaż potok skakał w kaskadach, w około była cisza. Ta cisza leśna cudna, ale ciągle kakatele i szum boru, przerywany czasem nawoływaniem trębacza pastuszego i widok masłem smarowanych kruczych kędziorów huculskich, to nawet z całą kolorowością czerwonych sztanów — *toujours perdix*... I tak lato i zima, i znowu lato i zima, to nawet zawodowego botanika może do pasyi doprowadzić. Cóż dopiero, jeżeli dusza artystyczna zagra w czarnych oczach i zacznie się rwać gdzieś, tam, do świata, do sztuki...

Przenieśli się do Lwowa. Nowe życie — „stołeczne“ — w warunkach towarzyskich korzystnych, na drabinie społecznej wysoko. Cóż kiedy „zadała“ jej — sztuka. Malować, lepić z gliny, tworzyć, jak się raz duszy zachciało, to niepomogą nic choćby jakie świetności filisterskie.

Po szeregu lat widziałem w roku zeszłym p. Małaczyńską w Paryżu, w jej atelier, na Mont Parnasse, przy ulicy Première Campagne. Mnóstwo rzeźb, marmury, bronzy, gipsy — na środku pod szklannym dachem rozpoczęta duża kompozycya, rycerz czy robotnik spoczywający. Pani Kazimiera przerzuciła się od płótna do gliny, do rzeźby, choć pędzla nie porzuciła. Trochę nauki w kraju, potem w świat, do Paryża. Zapał, praca, fanatyzm sztuki. Zaczęło się od „dzieci“ i „główek“ żeby przejść najśmielsze studya aktu, pod kierunkiem znakomitego Feliksa Charpentier, który ofiarował się wnet na korektora kompozycyi, — wnet wyzwoliny, wystawy, salon, jeden, drugi, sympatyczne przyjęcie, wzmianki, zachęty i zamówienia. Od dwu lat wystawia w *Salon des artistes Francais* przy polach Elizejskich, — już przed dwoma laty grupa pod tytułem „Sieroty“, silne prawdą i prostotą. W roku zeszłym biust p. Ernesta Schelinga, znanego pianisty i kompozytora, doskonałego Chopinisty, pełnego sympatyi dla wszystkiego co polskie, znanego i we Lwowie, dokąd przybył z Ameryki na obchód Chopinowski. Urocza główka p. Dobrusi L. w marmurze. Biust Władysława Mickiewicza, patryarchy Polonii paryskiej, psychologicznie doskonały, który w bronzie nabyła lwowska galerya. Obok postać p. Maryi z Mickiewiczów Goreckiej, córki Adama. Duży krok naprzód, to wizya marmurowa ś. p. Wilmy z Głogowskich hr. Reyowej dla kaplicy pałacowej w Psarach, doskonałej formy, o dużem odczuciu ducha i charakteru. Dobra głowa Francuski.

Słowem p. Kazimiera przełamała trudności techniczne, opanowała formę ponad wszelki dyletantyzm, — a łącząc delikatność kobiecą ze śmiałością iście męzką, subtelność i rozmach, rwąc się ku coraz wyższym celom, zapowiada się jako polska rzeźbiarka niepospolitego talentu i przyszłości. *t. r.*



PORTRET WŁADYSŁAWA MICKIEWICZA.
Rzeźba Kazimiery Małaczyńskiej.



PORTRET p. M. z Mickiewiczów GORECKIEJ.
Rzeźba Kazimiery Małaczyńskiej



SIEROTY.
Rzeźba Kazimiery Małaczyńskiej.



PORTRET p..
Rzeźba Kazimiery Małaczyńskiej.



DOBRUSIA L.
Rzeźba Kazimiery Małaczyńskiej.



PORTRET DOBRUSI L.
Rzeźba Kazimiery Małaczyńskiej.



PORTRET DIDURA.
Rzeźba Kazimiery Małaczyńskiej.



KAZIMIERA MAŁACZYŃSKA
na tle „Didura".



KAZIMIERA MAŁACZYŃSKA.
Portret mar. ś. p. Wilmy hr. Reyowej.

Redaktor: Dr. TADEUSZ RUTOWSKI. Wydawca: Spółka wydawnicza „SZTUKA".
Drukiem Artura Goldmana we Lwowie.

Jeszcze w sprawie pomnika Smolki.

O charakter placu.

Odpowiedź na artykuł p. Tadeusza Mokłowskiego p. t. „Secesya czy modernizm“. „Słowo Polskie“ z d. 14. grudnia 1911.

Oddając we wrześniu b. r. artykuł mój w sprawie pomnika Smolki redakcyi „Sztuki“, oprócz interesowanego komitetu budowy pomnika, byłem ze zdaniem mojem zupełnie odosobniony. Dzisiaj z przyjemnością zaznaczam, że w tej sprawie nie jestem wreszcie tak osamotniony. P. Mokłowski, w artykule p. n. „Secesya i modernizm“ godzi się na mój pogląd, stwierdzając, „że projekt p. Błotnickiego jest wcale dobry, i że nie stanie się polskiej sztuce krzywda, jeżeli pomnik według jego projektu wykonany będzie“. Jest to dla mnie sukces niemały. Szkoda jednak, że tak późno oświadczenie p. M. się zjawiło. Lepiej jednak późno, jak nigdy. W pobudki, dlaczego autor na mój artykuł w tej sprawie nie odpowiedział mi w „Sztuce“, nie wchodzę, pozostawiam to jego tajemnicy.

Do odpowiedzi na artykuł p. T. Mokłowskiego przypomnieć sobie potrzeba jednak ustępy z moich uwag ogłoszonych w „Sztuce“ (Nr. 4. za październik b. r.), a mianowicie: „Czwarty punkt programu konkursowego wymagał bezwarunkowego ujęcia całości pomnika w zdecydowaną masę architektoniczną, związaną z otoczeniem i charakterem placu.

„W pomniku (moje słowa) pojętym w myśl programu — zapanować musi pierwiastek architektoniczny w znaczeniu męskiem, siła i szeroki giest muszą się wzajemnie wspierać“.

Dalej wykazuję słabe strony projektu p. Raszki, i zaznaczam, że gdyby pas, przerywający piedestał pomnika był z bronzu odlany, to secesyjny charakter całości przez zmieszanie materyału zbarokizowanyby został, a barwność kruszcu, ciemną patyną przerwałaby i skróciła postument; poczem przychodząc do drugiego, nagrodzonego projektu, zaznaczyłem, że styl secesyjny, urodzony na dalekim zachodzie w odmianie wiedeńskiej — nie znalazł nigdzie szerszego zastosowania, oprócz nieudałych prób we Wiedniu, a niestety i u nas.

Ten oto artykuł, którego treść właśnie podaję, posłużył p. Mokłowskiemu do wypowiedzenia paru uwag pod adresem komitetu i członków sądu, a w szczególności do rozprawy ze mną.

* * *

Pan Mokłowski usiłuje na wstępie swego artykułu dowieść, że cały ten, interesujący spór pomiędzy sędziami konkursowymi, a komitetem budowy pomnika, który nie zaakceptował do wykonania poleconego projektu, wynikł z zasadniczego rzekomo błędu, jaki wkradł się najniepotrzebniej do programu,

a zasadzającego się na żądaniu bezwarunkowego ujęcia całości pomnika w zdecydowaną masę architektoniczną, związaną z otoczeniem i charakterem placu.

Bardzo to pięknie wprawdzie, że konkursy nasze — pisze p. M. „stawiają tego rodzaju wymagania, będące wyrazem uświadomienia w dziedzinie pojęć estetycznych; mniej dobrze, gdy zapominają zastanowić się, czy otoczenie, do którego artysta ma nawiązać swój projekt, istotnie posiada t. zw. charakter?

Dla udowodnienia, na czem polega ten charakter, p. M. tłumaczy nie istotę charakteru placu i otoczenia, lecz bierze pod uwagę stylowy charakter otoczenia, a stawia jednak pytanie, czy zabudowania plac otoczające mają charakter? W rezultacie wyrokuje p. M., że plac pozbawiony jest charakteru stylowego, ponieważ bank krajowy jest renesansowy, bank związkowy jest rodzajem empiru zmodernizowanego; a kamienica p. Stromengera rzekomo jest „secesyjna“.

Wola więc p. M. czy dla takiej pstrokacizny stylowej i niestylowej — „potrzeba było żądać stylowego nawiązywania projektów?“

Konkluzyę tych wywodów łatwo wyprowadzić można. Wobec braku stylowej harmonii w budynkach, plac otaczających, należało żądać... pozbawionego charakteru i stylu pomnika (!).

Przedewszystkiem dwie uwagi. Primo: ułożeniem warunków programu i rozpisaniem konkursów — zajęło się na prośbę komitetu — Koło architektów lwowskich. Komitet więc redakcyjny Koła, należałoby posądzić o niedbałe wystylizowanie warunków programu, ponieważ zapomniał zastanowić się nad pytaniem, czy otoczenie placu — ma charakter stylowy?

Secundo: zapytać się godzi, czy w owym, nieszczęśliwym — jak chce p. Mokłowski, drugim punkcie programu — istnieje żądanie Koła architektów, dostosowania projektów do stylowego otoczenia placu.

Takiego żądania Koło architektów lwowskich w programie konkursowym nie umieściło. Warunku takiego usiłuje się dopatrzeć p. M. w zdaniu: „Pomnik ma być rozwiązany w zdecydowanej masie architektonicznej, związanej z otoczeniem placu. Pytam się, gdzie mowa w powyższem zdaniu o stylowem otoczeniu placu? Jest tu jedynie mowa o otoczeniu i charakterze; nie zaś o jakimś przez p. M. urojonem, stylowem otoczeniu placu. P. M. w swoim wywodzie mięsza te trzy pojęcia z sobą, nie zdając sobie widocznie sprawy, że nie mają z sobą nic wspólnego. Na charakter t. zw. placu składają się różne czynniki, że nadmienię, kształt placu, wielkość, położenie, ujęcie lub nie ulicami, układ otaczających budynków i ich charakter stylowy.

Czy charakter placu, tkwi jedynie w stylowem otoczeniu?

A gdyby plac Smolki był wolny zupełnie od zabudowań, a nawet zadrzewienia, czyż byłby pozbawiony charakteru? A gdyby otoczony był domkami parterowymi, ot takimi, naszymi, stanisławowskiej doby dworkami, lub okolony był potężnie rozwiniętemi drzewami, czyżby również nie miał charakteru?

Przypuśćmy na chwilę, że gdyby plac leżał w otoczeniu drzew, to projekt p. Raszki byłby nieoceniony. Gdyby plac otaczały domki, te nasze z XVIII. wieku, to wówczas patelnia z pomnikiem p. Otto z Warszawy byłaby, kto wie, może i na swojem miejscu.

Wobec istnienia jednak potężnych gmachów, z rozmaitej, stylowej gliny ulepionych — komitet budowy, licząc się zupełnie z tym punktem programu, musiał przejść nad zaleconym przez jury projektem do porządku, a wybrać projekt, przedstawiający zdecydowaną masę architektoniczną, odpowiadającą najzupełniej otoczeniu i ścieśnionemu wysokimi gmachami, charakterowi placu.

Pozwolę sobie zapytać, jak wyglądałby nikły projekt p. R. na tle olbrzymiego bloku wyprawionej cegły banku związkowego?

Koło architektów nie mogło żądać dostosowania projektu do stylowego otoczenia placu, bez narażenia się na śmieszność; natomiast nakazało zupełnie słusznie, liczyć się bezwarunkowo z otoczeniem i charakterem placu wogóle.

Oto jest jedna z tych kwestyi otwartych, któremi zajął się p. M. w swoim artykule, a które przyczynić się miały do zoryentowania — zdezoryentowanej publiczności, jak niemniej przedstawić miały jasny pogląd na istotny stan rzeczy.

Kto starał się publiczność zdezoryentować w ciągu czteromiesięcznej, zjadliwej kampanii, prowadzonej we wszystkich niemal pismach trzech zaborów, toć o tem, jaknajlepiej p. M. jest poinformowany.

Oświadczenie szanownego komitetu, zgodne z memi zapatrywaniami ogłoszenemi w „Sztuce" położyło wreszcie kres tej niemiłej wrzawie. A jeżeli sprawa da capo stała się aktualną, to jedynie tylko dzięki p. M., któremu przyszła ochota zdezoryentować, już zoryentowaną publiczność nowym „zasadniczym błędem".

Idźmy dalej: p. M. zaznacza w dalszym ciągu swego artykułu, jakobym starał się obniżyć wartość projektu p. R., przez przyczepienie doń hańbiącego piętna ultrasecesyjnego wyrobu, zaznacza dalej, że za wczesnym upadkiem secesyi, łzy ronią i że dzięki mnie ta pogrzebana, biedna secesya — stała się raz jeszcze aktualną, co mu jednak wcale nie przeszkadza już kilka wierszy poniżej skonstatować, że jednak ta pogrzebana i opłakana przez p. M. secesya — „kończy swój egzotyczny żywot".

Najprzód zatem opłakiwanie śmierci, a potem, ni stąd, ni zowąd zwiastowanie zmartwychpowstania. To najkapitalniejszy dorobek logiki myślenia p. M., i jak w dalszym ciągu niniejszego artykułu się dowiemy — bynajmniej nie ostatni.

Jak i gdzie, i czy „hańbiące piętna" ?. . To czytelnik z przytoczonego ustępu mojej krytyki sam osądzić raczy! Te hańbiące piętna istnieją tylko w bujnej wyobraźni p. M., dla którego najspokojniej wypowiedziane słowo secesya, nie może być pozbawione kwiatuszków, uszczkniętych z bogatego słowniczka ujeżdżalni.

„Niewielki plac, okolony dużych rozmiarów gmachami, z których żaden secesyą nie trąci" — w całości podtrzymuję. Natomiast pozwolę sobie sprostować „fachowe" określenie p. M, jakoby kamienica p. Stromengera, ozdobioną była secesyjną fasadą.

P. M. wyraźnie mówi: „Oderwana od pnia secesya w ostateczności posiłkuje się odległemi reminescencyami motywów egipskich i asyryjskich.

Konia z rzędem p. M., jeżeli wskaże na omawianem domostwie, chociażby jeden motyw, zaczerpnięty z dolin Mezopotomii, lub brzegów Nilu!

Aby jednak nie dać pola domysłom, dodaję: dom p. Stromengera nie ma nic wspólnego z tandetą architektoniczną, importowaną z Wiednia.

P. M, jako architekt, zdaje sobie niewątpliwie sprawę, że koszowe linie okien parteru z filarowym systemem secesyi nie mają nic wspólnego; dalej, że linie koliste okien drugiego piętra, przerwanie fasady domu dwoma wykuszami, zakończonymi kopulastymi daszkami — dymniki, przerywające atykę — jak wreszcie dach mansardowy, — nigdy nie należały do dorobku secesyi wiedeńskiej. Należą one do architektury francuskiej, z której projektujący architekt czerpał z małymi wyjątkami motywa do skomponowania fasady.

Powiedziałem z małymi wyjątkami, bo rzeczywiście kółka i płaskie kołatki, przylepione na zakończenia wsporników środkowego balkonu — przynależą do skromnej w motywa dekoracyjne secesyi wiedeńskiej.

Niema więc racyi p. M., pisząc, że fasada domu jest secesyjną; miałby natomiast słuszność, gdyby powiedział „trąci secesya". Modyfikuję tem częściowo moje zdanie wypowiedziane w „Sztuce".

W każdym jednak razie, frak szambelana z opoki empiru pozostanie frakiem, o cechach I-go cesarstwa mimo, że krawiec przez nieświadomość przeszyje doń guziki, dajmy na to — dzisiejszego, Wilhelmowskiego podkomorzego.

P. Tarczałowicz swoje wywody o szkodliwości secesyi — stosuje także do rzeźby, której niema (zaraz to zobaczymy). A dalej: „o ile jednak p. T. ma na myśli rzeźbę modernistyczną, to wbrew twierdzeniom (gdzie?) jego o nicości, ta potępiona (kiedy?) moderna, daje jak dotąd wspaniałe wyniki. Naprzód więc była skromna myśl, wnet zrodziło się twierdzenie, a to pociągnęło nieodzowną już nicość i potępienie.

Nie będę polemizował z akrobatyką myśli i logiki p. M. stwierdzę jedynie, że taktyka ta potrzebną jest autorowi do popisania się „głęboką“ znajomością ewolucyi stylowych ostatniej doby, jak niemniej do wyrwania na chybił trafił nazwisk jak Menieur'a, Rodin'a i naszego Szymanowskiego, aby w dalszym ciągu pouczyć mię, czem ci panowie są dla moderny wogóle, a dla secesyi wiedeńskiej w szczególności.

P. M. w swoim, dla mnie bezcennym artykule, stwierdza wyraźnie, że charakterystyczne cechy współczesnej moderny tkwią w upodobaniu natury, w miłości ciała i duszy, tudzież w rozwiązanym i doprowadzonym do mistrzostwa problemie ruchu, dodając, że francuz „Rodin“ opracował problemat ruchu w rzeźbie.

Przyjąwszy tę receptę, zbliżmy się do projektu p. Raszki i zapytajmy się, czy projekt ten ma coś wspólnego z wygłoszoną co tylko charakterystyką. Patrzę i porównuję. Widzę, zamiast drgającego życia, pod powłoką kontusza, płaski manekin. Zamiast pełnej wyrazu twarzy szermierza wolności, — bezduszną maskę jakiegoś sejmikowicza z Wiszni. Zamiast tyle zachwalanego ruchu, sztywną, źle stojącą postać. Czy to ma być modernizm Francyi ostatniej doby, czy moderna Rodina i Menicura? Tych ostatnich krzywdzi w wysokim stopniu to zestawienie.

Pas płaskorzeźby cokołu, jedyny szczątek secesyjnej moderny, jak chce p. M., nie jest bynajmniej jedynym motywem secesyjnym na projekcie p. R.

Dwie skromniutkie uwagi. Primo: p. M. w swoim artykule wyraźnie mówi, rzeźby w secesyi nie ma, skądżesz to wyrasta twierdzenie p. M., jakoby pas płaskorzeźby cokołu był naprawdę jedynym motywem secesyjnego modernizmu? Więc w rzeźbie secesya nie istnieje, a natomiast ma istnieć w płaskorzeźbie? Czy to ma służyć również do zoryentowania publiczności? Ze spokojem mogę dla oryentacyi p. M. stwierdzić, i stwierdzam, że secesyjna moderna w rzeźbie, jak nigdy jeszcze — obecnie nadzwyczajne święci tryumfy. Wystarczy przejść się po świetlicy obecnej wystawy kościelnej w pałacu sztuki w Krakowie, aby stwierdzić naocznie, że ta secesya wiedeńska w architekturze, jak chce p. M. „w ostateczności posługująca się odległemi reminiscencyami motywów egipskich lub asyryjskich“ — znalazła wyraz w rzeźbach wystawionych przez p. Kunzeka i jego przyjaciół (Chrzcielnica i Madonny).

Secundo: małe sprostowanie, ta część postumentu nie jest cokołem, jak chce „fachowe“ określenie p. M., lecz stylobatem piedestału.

Na pomniku Republiki w Lyonie, artyści pp. Blavette architekt i Peynot rzeźbiarz, przerwali również wąskim pasmem ornamentu stylobat pomnika wystawionego w r. 1889. Czy p. M.. stosując swoją receptę, ten pomnik na wskróś po akademicku pojęty, zaliczy do moderny secesyjnej doby obecnej?

Współczesny modernista francuski czy belgijski nawet w szkicu nie da zagadki, lecz projekt, który widzowi jasno tłumaczy, co pod czaszką jego twórcy się zrodziło. Pas ornamentu na projekcie p. R. może być skłębioną po mistrzowsku masą ciał, może przedstawiać poważny ornament roślinny, może być wreszcie nic nie mówiącą opaską. My, te biedne, pogardzane snoby, nie chcemy nic nie mówiącego szkicu, lecz nawet w szkicu, rzecz jasno wypowiedzianą. W przeciwnym bo-

wiem wypadku, twory podobne zaliczać będziemy musieli do ultrasecesyi wiedeńskiego autoramentu.

Współczesna moderna ma respekt dla szkieletu architektonicznego. Nie znam, ani jednego pomnika doby obecnej, na którymby tak bezmyślnie, tak bez ładu i składu lepiono motywa, świadczące o analfabetyzmie architektury, świadczące o jej zupełnem lekceważeniu. Nie dał p. R., pierwszemu prezydentowi izby austryackiej dzwonka w rękę, jako symbolu jego władzy, więc postawił go właśnie dla symbolu na potężnym, bo czterometrowej wysokości — dzwonie, jak zupełnie słusznie wyraził się do mnie jeden ze znajomych mi artystów. I rzeczywiście, piedestał pomnika, to architektoniczne nic — w sylwecie przypomina żywo ten dźwięczny instrument. „Już was architektów więcej nie będziemy potrzebowali, bo architektury nie potrzeba do dzieł malarskich i rzeźbiarskich", mówił mi jeden z malarzy lat temu dziesięć. I od czasu wejścia w modę tej pseudomoderny w wydaniu wiedeńskiem — rozpanoszyło się nadmierne lekceważenie kardynalnych podstaw architektonicznego rytmu, jak niemniej w układzie elementów — wyrzucono stosunki i proporcye poza nawias. Wprawdzie w języku pracownianym nazywa się to szumnie wyzwoleniem ze szkolarstwa, wyzwoleniem z banalnej poprawności... czy jak t. d... ja za zaś powiem — eh mniejsza o to.

Sztuka, która przyszła z dalekiego zachodu (tutaj wyrywa się okrzyk panu M.: „chyba nie z San Francisco?" — widocznie p. M. uważa Lwów za przedmieścia Paryża i Brukseli) nie wydała owoców na bruku wiedeńskim, niezrozumiana, spaczona, bez tradycyi wiekowej, kończy niesławny swój żywot, ku nieutulonemu żalowi p. M., którego krzywda tej biednej, sponiewieranej secesyi przezemnie rzekomo wyrządzona, pobudziła do tak wspaniałego popisu znajomością ewolucyj stylowych ostatniej doby.

Tak komitet, jak i skromne moje ja, możemy być zadowoleni z takiego obrotu sprawy, dzięki nam, odkrytą została nowa gwiazda na horyzoncie naszej domorosłej publicystyki w dziedzinie sztuki.

. . . .

Wreszcie p. M. na zakończenie patetycznie nawoływa: Oddziaływanie w takiej formie na naszą twórczość artystyczną nie tylko nie będzie przeszkodą dla formowania się stylu narodowego doby obecnej, lecz przeciwnie twórczym czynnikiem... jego odrodzenia...

. . . .

Bagatela!

Do rzędu tych, którzy w „wybiciu okien" na Europę w zatęchłej rzekomo atmosferze sztuki polskiej — widzieli jej odrodzenie — w szeregu tych, którzy na widok parzenic zakopiańskich i leluj na sosrębach świetlic mocarnego ludku Podhala już... już rozkołysać chcieli sercem Zygmunta na Aleluja narodowej sztuki, — do apelu z tymi, którzy wpływom drzeworytów Utamara, nową przyszłość sztuce polskiej rokowali — staje p. Tadeusz Mokłowski, który przechodząc bez należnego szacunku nad swymi poprzednikami do porządku, przepowiada we wpływach ostatniej doby rozmaitych izmów — odrodzenie naszej narodowej sztuki.

Melodya od ćwierćwiecza mi znana na starą nutę poczęta refrenem: „I rzepa dobrze namalowana może być dziełem sztuki". Równo lat temu dziesięć zaszczytnie znany p. Feliks Jasieński radził sztuce polskiej zaaplikować serum japońskie, a na pewne odrodzić się miało to, co według niego nie istniało wcale.

Przy tej bolesnej operacyi nie byłem. Czekałem jednak lat dziesięć na jej skutek. Czekałem, a ze mną i inni, na „andaluzyjską krowę namalowaną po polsku".

Widocznie jednak głośne larum podniesione przez p. J. i wiernych mu trabantów i z takim prawdziwie sarmackim tupetem aplikowane serum japońskie nie poskutkowało, kiedy w dziesiątą rocznicę jubileuszu tej bezbolesnej operacyi woła

p. M.: Odrodzenie naszej narodowej sztuki leży w naśladownictwie zdobyczy zachodu ostatniej doby.

Byłoby to śmieszne, gdyby niestety nie było bardzo smutne. . . .

. . . .

Jeżeli głośny krzyk p. J. nie zbudził w legargicznym śnie pogrążonej Królowej, czyż anemiczny głos p. Mokłowskiego ma Ją zbudzić?

Bądźmy spokojni.

Spiąca Królowa o drogich nam rysach dziew nadwiślańskich, spać będzie dalej i śnić o dawnej, wielkiej przeszłości...

Śnić będzie, do czasu, gdy młódź trzech siostrzanych muz, dzisiaj dla „rzepy" rozproszona po wszech Europie wróci z pochylonemi czoły — wyrzekłszy się poprzód nowinek, których do szaty godowej zmartwychpowstania śpiącej Królowej wcale nie potrzeba.

Przebogata jej szata ze wspaniałej, bo swojskiej przędzy utkana — Łaty japońskie, — łaty Jej własnych okruchów przebogatej zastawy kryjących się pod strzechami ludu, — łaty realizmów i wszelkich, jak ich tam zwano „izmów" są Jej zbyteczne.

. . . .

Lwów, w grudniu 1911.

Inż. *Jan Tarczałowicz*
architekta.

Jeszcze parę ostatnich słów w tej sprawie.

Jakto na wstępie zaznaczyłem, pierwsza moja notatka w sprawie pomnika Smolki ukazała się w „Sztuce". Zamiast w tej ostatniej umieścił p. T. Mokłowski swoją rozprawę przeciw mnie wymierzoną, w „Słowie Polskiem". Odpowiedź moją oddałem z początkiem b. m. redakcyi „Słowa". Jak się to ostatnie zachowało wobec mnie, niechaj świadczą dwa listy wymienione w tej sprawie, które taktykę Panów ze „Słowa" — aż nadto dobrze oświetlają. Będzie to zarazem wytłumaczeniem dlaczego zamiast w tym dzienniku — odpowiedź moja znalazła się na łamach listu otwartego.

Lwów, dnia 15. stycznia 1912.

Wielmożny Panie Inspektorze!

Po przeczytaniu artykułu, widzę, że wywodzi on długą odpowiedź i uzasadnioną, bo przez porównanie go z artykułem p. Mokłowskiego przychodzę do przekonania, że spór oparł się o nieporozumienie co do twierdzeń zasadniczych. Przytem niemożliwy jest w artykule ton lekceważenia przeciwnika (?), a naszego współpracownika (wyrażenie o „domorosłych publicystach) — a wreszcie zbyt jest obszerny do dziennika w czasie nawału zajęć politycznych. Sądzę, że przeniesienie polemiki do „Sztuki" będzie rzeczą najwłaściwszą.

Łączę wyrazy poważania

Z. Wasilewski mp.

Lwów, dnia 17. stycznia 1912.

Wielmożny Panie Redaktorze!

Potwierdzam niniejszem odbiór mojego artykułu, który rzekomo dla zbyt lekceważącego tonu pod adresem p. Mokłowskiego, Szanowna Redakcya zamieścić się wzbrania. Z cennego listu przekonuję się, że Wielce Szanowny Pan Redaktor nie czytał w manuskrypcie krytykę p. M., mojej krytyki — przypuszczam bowiem, że miłe kwiateczki pod moim adresem wypowiedziane, jak „majaczenia“ rzekomych reprezentantów fachowej opinii tudzież pytyjskie pozy moje nie przepuściłby Wielmożny Redaktor w swojem tak cennem piśmie. Radzę więc na przyszłość czytać dokładniej pisma, chociażby „współpracowników“, „Słowa“, ażeby uniknąć ewentualnego zarzutu jednostronnego traktowania sprawy.

Z rady, abym polemikę przeniósł na łamy „Sztuki“ korzystać nie mogę. Uważam bowiem: 1-o wszelką dyskusyę w tej sprawie za zupełnie skończoną; a 2-o zaznaczam, że z pismami „współpracowników Słowa polskiego“ rekrutujących się z „domorosłych znawców sztuki“ polemizować po otrzymanej lekcyi bezstronności nie będę a „na przyszłość“, ani myślę. Te powody wyjaśniają zarazem dlaczego odpowiadam p. M. listem otwartym, a nie w dziennikach.

Racz przyjąć Wielce Szanowny Panie Redaktorze wyrazy głębokiego poważania

Jan Tarczałowicz
Inżynier-architekt.

Nakładem autora. — Drukiem A. Goldmana we Lwowie.